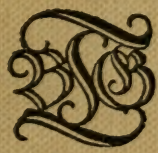
Aus
Natur und Geisteswelt

400

A. Körte

Die griechische Komödie



UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen" in abgeschlossene Wissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen und erfüllen so ein Bedürfnis, dem weder umfangreiche Enzyklopädien, noch skizzenhafte Abrisse entsprechen können. Die Bände wollen jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie wollen ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten. In den Dienst dieser Aufgaben haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

Seit Herbst 1925 ist eine Neuerung insofern eingetreten, als neben den Bänden im bisherigen Umfange solche in erweitertem, etwa anderthalbfachem zu 1 ½fachem Preise ausgegeben werden, weil abgeschlossene Darstellungen größerer Gebiete auf beschränkterem Raume heute schwer möglich sind. Diese Bände, die die Nummern von 1001 ab tragen, erscheinen, um die Einheitlichkeit der Sammlung zu wahren, in der gleichen Ausstattung wie die übrigen Bände. Sie sind nur auf dem Rückentitel durch je ein Sternchen über und unter der Nummer besonders gekennzeichnet.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Jeder der meist reich illustrierten Bände ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im Januar 1926. **B. G. Teubner**

Ein vollständiges nach Wissenschaftsgebieten geordnetes Verzeichnis versendet auf Wunsch der Verlag, Leipzig, Poststraße 3/5

Bisher sind **zur Literatur und Sprache** erschienen:

Allgemeine Literaturwissenschaft

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2., überarb. u. erw. Aufl. (Bd. 460.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. 4 Bde. I. Bd.: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Aufl., neubearb. von Studienrat Dr. J. K. Niedlich, Prof. Dr. R. Imelmann u. Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abb. (Bd. 287.) II. Bd.: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl., neubearb. von Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig (Bd. 288.) III. Bd.: Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. 2. Aufl. bearb. von Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 289.) IV. Bd.: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearb. von Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 290.)

Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Prof. Dr. W. Stammler. (Bd. 815.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Gaehde. 3. Auflage. Mit 17 Abbildungen. (Bd. 230.)

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. F. Gregori. (Bd. 692.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur. Von Studienrat Dr. H. Röhl. (Teubners kl. Fachwörterbücher Bd. 14.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Professor Dr. A. Körte. Mit 1 Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Welt-Literatur

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 566.)

Griech. Lyrik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe. (Bd. 736.)

Ibsen und Björnson. Von Prof. Dr. G. Neckel. (Bd. 635.)

Die altnordische Literatur. Von Prof. Dr. G. Neckel. (Bd. 782.)

Germanische Mythologie. Von Professor Dr. J. v. Negelein. 3. Auflage. (Bd. 95.)

Ältere deutsche Literatur

Die german. Heldensage. Von Studienrat Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)

Das Nibelungenlied. Von Prof. Dr. J. Körner. (Bd. 591.)

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt von Dr. O. Böckel. 3. Auflage. (Bd. 262.)

Das deutsche Volksmärchen. Von Pfarrer K. Spieß. 2. Aufl. (Bd. 587.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Studienrat Dr. J. W. Bruinier. 6., völlig umgearb. u. um Lieder aus dem großen Kriege verm. Aufl. (Bd. 7.)

Deutsche Volkskunde im Grundriß. V. Prof. Dr. K. Reuschel.
I. Teil. Allgemeines. Sprache. Volksdichtung. Mit 3 Fig. i. T.
II. Teil. Sitte, Brauch und Volksglaube. Sachliche Volkskunde. (Bd. 644/45.)

Minnesang. Die Liebe im Liede des deutschen Mittelalters. Von Studienrat Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Neuere deutsche Literatur

Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. 2. Auflage. (Bd. 254.)

Deutsche Romantik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. I. Die Weltanschauung. 5. Aufl. *II. Die Dichtung. 5. Aufl. (232/33.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. (Bd. 239.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 5. Aufl. (Bd. 51.)

Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildnissen auf 1 Tafel. (Bd. 390.)

Deutsche Dichter

Lessing. Von Prof. Dr. Ch. Schrempf. Mit 1 Bildnis. (Bd. 403.)

Goethe. Von Prof. Dr. M. J. Wolff. (Bd. 497.)

Schiller. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 74.)

Schillers Dramen. Von Studiendirektor E. Heusermann. (Bd. 493.)

Kleist. Von Prof. Dr. H. Meyer-Benfey. (Bd. 567.)

Franz Grillparzer. Der Mann und das Werk. Von Professor Dr. A. Kleinberg. Mit 1 Bildnis Grillparzers. (Bd. 513.)

Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch von Geh. Hofrat Professor Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 408.)

Gerhart Hauptmann. Von Professor Dr. E. Sulger-Gebing. 3., verb. und vermehrte Aufl. (Bd. 283.)

Friedrich Nietzsche. Von Prof. Dr. J. Köhler. (Bd. 601.)

Sprache

Die Sprachwissenschaft. V. Prof. Dr. Kr. Sandfeld. 2. A. (472)

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 3. Aufl. (Bd. 267.)

Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaus. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 268.)

Die deutsche Sprache von heute. Von Oberstudienrat Dr. W. Fischer. 2. Aufl. (Bd. 475.)

Fremdwortkunde. Von Prof. Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)

Die deutschen Personennamen. Von Geheimem Studienrat Dir. A. Bähnisch. 3. Auflage. (Bd. 296.)

Wie wir sprechen. Von Prof. Dr. Elise Richter. 2., vollständig umgearb. Aufl. Mit 5 Abb. im Text. (Bd. 354.)

Rhetorik. Von Professor Dr. E. Geißler. 2 Bde. I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 3. verb. Auflage. (Bd. 455.) II. Bd.: Deutsche Redekunst. 2. Auflage. (Bd. 456.)

Die menschliche Sprache, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen und deren Heilung. Von Lehrer K. Nickel. Mit 4 Abbildungen. (Bd. 586.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorbereit.

Schauspieler der alten Komödie.
Tonfigur im Berliner Museum.

Gr. H
K78g

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
400. Bändchen

Die griechische Komödie

Von
Prof. Dr. Alfred Körte

Mit einem Titelbild
und zwei Tafeln

220982
23. 2. 26

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1914

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Germany

Otto Seeck

in dankbarer Freundschaft

zugeeignet

Vorwort.

Die folgende skizzenhafte Darstellung der griechischen Komödie wendet sich nicht an ein philologisches Publikum. Ich bringe Vorträge zum Abdruck, die ich im Herbst 1913 im Freien deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. vor einem Publikum gebildeter Laien gehalten habe. Absichtlich habe ich den Charakter des Vortrags nicht verwischt, auch keine gelehrten Anmerkungen hinzugefügt. Die Begründung für manche der vorgetragenen Ansichten werde ich an anderer Stelle bringen. Die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit zwang zu einer Auswahl aus der Fülle des Stoffes, die willkürlich scheinen mag, aber nicht unüberlegt ist. Immerhin hoffe ich, daß die großen Linien der Entwicklung klar hervortreten.

Gießen, Januar 1914.

Alfred Körte.

Inhalt.

Seite

I. Ursprung der Komödie und ihre Entwicklung bei den Dorern . . . . . 1—15

Dionysos 1. — Komische Schauspieler 5. — Phlyaken 6. — Epicharm 7.

II. Die alte attische Komödie . . . . . 16—61

Die Parabase 16. — Travestie der Götter- und Heldensage 22. — Realistische Sittenschilderung 24. — Politische Komödie 25. — Die Klassiker der alten Komödie 27. — Kratinos 27. — Eupolis 29. — Aristophanes 29. — Die Acharner 30. — Die Ritter 32. — Die Wolken 33. — Die Wespen 35. — Der Frieden 36. — Die Vögel 37. (Der Agon 41.) — Eupolis' Demen 49. — Lysistrate 51. — Die Thesmophoriazusen 54. — Die Frösche 55.

III. Ausgang der alten und mittlere Komödie . . . . 61—71

Die Ekklesiazusen 62. — Der Plutos 64. — Der Charakter der mittleren Komödie 66. — Einfluß der Tragödie 68. — Das Liebesmotiv 69.

IV. Die neue Komödie . . . . . 71—104

Menanders Wiederentdeckung 73. — Menanders Leben und Kunst 74. — Heros und Landmann 75. — Menanders Charaktere 77. — Der Heros 81. — Das Schiedsgericht 84.

I. Ursprung der Komödie und ihre Entwicklung bei den Dorern.

Tragödie und Komödie, tragisch und komisch, das sind uns so vertraute Begriffe, ihr Gegensatz wird so unmittelbar empfunden, daß die wenigsten Menschen je daran denken, was denn eigentlich diese Worte besagen, und wie sie sich zueinander verhalten. Wollen wir beide verdeutschen, so sagen wir Trauerspiel und Lustspiel, das ist richtig, wenn wir die Entwicklung beider Kunstgattungen im Laufe der Jahrhunderte ins Auge fassen, aber den ursprünglichen Sinn der Worte treffen wir damit gar nicht, Tragödie heißt Bocksgesang, Komödie Schwarmgesang, und es ist durchaus nicht ohne weiteres klar, warum die Bocksänger traurig, die Schwarmsänger lustig singen müssen. Darin liegt schon, daß ein wirkliches Verständnis für die Entwicklung der beiden Hauptarten dramatischer Poesie nur der gewinnen kann, der die ungleichen Geschwister in ihrer Wiege, im attischen Lande aufsucht. Denn, so unbequem diese Tatsache für die Feinde der humanistischen Bildung ist, es ist nun einmal eine Tatsache, daß alle dramatische Poesie des Abendlandes auf dem attischen Drama beruht. Tragödie wie Komödie sind zu weltbeherrschenden Kunstwerken in Attika geworden und sie haben in dieser ihrer Heimat starke Wandlungen durchgemacht, die Komödie ungleich stärkere als ihre vornehmere Schwester.

Beide wurzeln im Kult desselben Gottes, des Dionysos, das sagt im Grunde schon Aristoteles, dem wir die erste unschätzbare Skizze der Entwicklung des Dramas verdanken. Er läßt die Tragödie aus dem Dithyrambos, die Komödie aus den Phallosliedern hervorgehen, und beide Arten von Liedern gelten dem Dionysos. Diese Verbindung mit dem Gott war so fest und innig, daß beide Kunstgattungen in Athen nie von ihm losgekommen sind. Solange es ein lebendiges Drama in Athen gibt, sind ausschließlich die Feste des Dionysos Anlässe

zu dramatischen Aufführungen. Auch als die alte echte Frömmigkeit längst aus den Herzen des Volkes geschwunden war, bleibt doch die Fiktion bestehen, daß die dramatischen Spiele eine Kulthandlung im Dienste des Gottes sind, so gut wie Prozession oder Opfer, der Spielplatz ist ein Teil des Dionysosheiligtums, und sein Priester — nicht etwa der oberste Beamte der Stadt — hat bei den Aufführungen noch bis in die Kaiserzeit hinein den Ehrenplatz. Die dramatischen Aufführungen sind gleichsam ein Weihgeschenk, das die Gemeinde immer neu ihrem Gotte darbringt, darum bleibt auch alle Zeit der Chor, als Vertreter der Gemeinde, der offizielle Sieger, mochte sein Anteil an dem Erfolg auch noch so weit hinter dem des Dichters, der Schauspieler, ja selbst des Choregen (des Ausstatters der Aufführung) zurückstehen. Und der Gott stellt gewaltige Anforderungen an seine Gemeinde, jahraus jahrein verlangt er zu seinen Festen neue Stücke. Es ist wohl die großartigste geistige Verschwendung, die je ein Volk im Dienste eines Gottes getrieben hat, daß alle Tragödien und Komödien der Blütezeit Athens von Haus aus nur für eine einzige Aufführung bestimmt waren. Ausnahmen hat man freilich schon im 5. Jahrh. gelegentlich gemacht, aber regelmäßig wird eine „alte Tragödie" erst seit 386 v. Chr., eine „alte Komödie" seit 339 v. Chr. neben den neuen Stücken aufgeführt.

Wie ist es aber möglich, daß sich im Dienste desselben Gottes zwei so verschiedene, von Anfang an scharf getrennte Kunstgattungen entwickeln konnten? Die Antwort hierauf ist eine doppelte. Erstens entspricht jede Gattung einer Seite der eigentümlichen Doppelnatur des Dionysos. Dionysos ist kein uralter griechischer Gott, dem Olymp Homers ist er noch fremd, Thrakien ist ursprünglich seine Heimat, aber die nicht ohne Kämpfe erfolgte Aufnahme dieses nordischen Fremdlings, die etwa ins 8. Jahrh. zu setzen sein wird, hat das gesamte Seelenleben des griechischen Volkes durchwühlt und befruchtet wie keine andere religiöse Bewegung, von der wir aus dem früheren Altertum Kunde haben. Dionysos ist der Herr der Seelen, das tritt in Athen am deutlichsten hervor an seinem ältesten und heiligsten Fest, das aber gerade in der Entwicklung der dramatischen Spiele keine Rolle spielt, an den Anthesterien, dem Blumenfest. Da werden am ersten Tage, den Pithoigien, dem Fest der Faßöffnung, nicht nur die Fässer des jungen Weins geöffnet, auch der große Pithos der Unterwelt wird aufgetan, und die schattenhaften Seelen flattern hinauf in die Oberwelt, wie ein

attischer Vasenmaler es uns lebendig darstellt. Solange das Fest dauert, gehen die Seelen um, deshalb haben auch die beiden folgenden Tage, die Choen (Kannenfest) und Chytren (Topffest), bei aller rauschenden Fröhlichkeit zugleich einen unheimlichen Charakter. Man schließt die Tempel, sichert die Häuser gegen die Geister mit Pech und Wegedorn, stellt den Seelen Töpfe mit allerlei Sämereien hin, und am letzten Abend verjagt man die unheimlichen Gäste mit dem Spruch: „Hinaus, ihr Seelen, das Blumenfest ist aus." Als Herr der Seelen rast der nordische Gott mit seinem wilden Heer, dem Thiasos, durch die Berge, und seine menschliche Gemeinde ringt nach der Vereinigung mit ihm. Die Seele will heraus aus den Banden des Leibes, das ist Ekstase ganz wörtlich, sie will aufgehen im Gotte, das ist Enthusiasmos, so stürmen denn auch die menschlichen Bakchen und Mänaden nachts beim Fackelschein in selbstvergessenem Taumel über die Höhen der Gebirge. Im klassischen Athen ist freilich die orgiastische Wildheit des Kultes ganz abgeschwächt, aber in der thrakischen Heimat hat sie sich ungebrochen erhalten. Ein Hauptmittel, die Ekstase zu erzwingen, ist nun der Wein, und so ist Dionysos früh auch zu dem Gotte des Weins, dem Spender fröhlichster Festlust, geworden. Die spätere griechische Kunst hat fast ausschließlich diese Seite an ihm betont, uns allen ist Dionysos als fast weibisch weichlicher Jüngling geläufig, aber die ältere Kunst bildet ihn als bärtigen Mann mit strengen Zügen. Wildeste Leidenschaft und derbste Ausgelassenheit liegen untrennbar vereint in seinem Wesen, darum entspricht ihm so gut der erhabene Ernst der Tragödie wie der dreiste Übermut der Komödie.

Daß nun aber diese beiden Möglichkeiten, das menschliche Leben zu betrachten und widerzuspiegeln, in den beiden Arten dionysischer Spiele so folgerichtig zum Ausdruck kommen konnten, das ist eine Folge der Spaltung des Dionysoskultes in Athen. Wie etwa das naive Volksbewußtsein in Köln die Maria im Kapitol als dieselbe und doch wieder als eine andre empfindet als die Maria in Lyskirchen, so ist für den Athener der ältere Dionysos, dem die Lenäen gefeiert werden, derselbe und doch verschieden von dem erst im 6. Jahrh. eingeführten Dionysos Eleuthereus, dessen Fest die städtischen Dionysien sind. Im Kult des Eleuthereus hat sich die Tragödie entwickelt, im Dienst des älteren Lenäengottes die Komödie. Wenn auch die Komödie fast 50 Jahre nach der ersten Tragödienaufführung zu den großen oder städtischen Dionysien ebenfalls zugelassen worden ist, und umgekehrt die Tragödie gegen

Ende des 5. Jahrh. auch an den Lenäen zu Wort kommt, so bleibt doch bestehen, die Tragödie gehört von Haus aus den großen Dionysien, die Komödie den Lenäen. In verschiedenen Heiligtümern und an verschiedenen Festen entwickelt, waren die beiden Arten dionysischer Spiele verschiedenen Einflüssen von auswärts ausgesetzt und konnten ein ganz verschiedenes Gepräge erhalten. Es ist interessant zu sehen, daß Tragödie und Komödie, aus derselben tiefsten Wurzel entsprossen, in der Zeit ihres frischesten Wachstums aufs entschiedenste auseinander streben, daß aber dann der weniger starke, jedoch beweglichere Zweig, die Komödie, immer engere Anlehnung an die Tragödie sucht.

Ich kann und will hier auf die schwierige, gerade neuerdings wieder viel erörterte Frage nach der Entwicklung der Tragödie nicht eingehen, nur das sei darüber gesagt, was für die Komödie von Bedeutung ist: Unantastbar fest steht durch das Zeugnis des Aristoteles, daß auch die Tragödie ursprünglich heitere, wir würden sagen komische, Elemente enthielt, und mindestens seit Aischylos' Zeit sehen wir diese heiteren Elemente aus den Tragödien selbst fast ganz verdrängt, aber dafür in einem besonderen Nachspiel zu ihnen, dem Satyrspiel, zusammengefaßt. Durch seinen ausgelassenen Charakter reizt das Satyrspiel besonders zum Vergleich mit der Komödie, und man möchte annehmen, daß beide in der älteren Zeit, ehe ihre Formen ganz fest geworden waren, einander ähnlicher waren als später. Da ist besonders zweierlei zu beachten: der Stoff des Satyrspiels ist stets die travestierte Heldensage, und der Chor besteht unweigerlich aus Satyrn, dem übermütigen Gefolge des Dionysos. Die Komödie *kann* auch Mythen travestieren, aber sie tut es in älterer Zeit nicht allzu oft, sie *kann* auch Dionysos' lustigen Satyrschwarm als Chor verwenden — wir kennen aus älterer Zeit vier Komödien mit dem Titel Satyroi —, aber auch dies ist nur eine gelegentlich ausgenutzte Möglichkeit, kein Zwang. Der stehende Chor aus Satyrn oder Silenen — denn das Volk hat zwischen beiden Arten dionysischer Dämonen bald keinen Unterschied gemacht — bindet das Satyrspiel viel fester an die Person des Gottes, dem das Spiel gilt, als die Komödie. Nach Ausweis unzähliger Vasenbilder war die Phantasie des attischen Volkes Ende des 6. und Anfang des 5. Jahrh. voll von dem köstlich ausgelassenen Treiben dieser Dionysosbegleiter, die durch Tierohren und Tierschwänze deutlich von den Menschen geschieden sind. Der trunkene Schwarm, von dem die Komödie ihren Namen hat, wählt wechselnde Vermummungen

— nicht selten gerade in der älteren Zeit rein tierische, wie Vögel, Gallwespen, Frösche, Ziegen usw. —, die zu Dionysos in keiner unmittelbaren Beziehung stehen. Den festen Anschluß an den Gott, den wir bei dem Komödienchor vermissen, finden wir nun aber bei den Schauspielern der Komödie. Hier setzen archäologische Beobachtungen ein, die es uns erlauben, die früheste Entwicklung der attischen Komödie weit klarer zu erkennen, als das Aristoteles möglich war. Eine Anzahl Stellen bei Aristophanes, ein Vasenbild und vor allem eine Fülle von Tonfiguren lehren, daß die komischen Schauspieler Athens mit merkwürdiger Zähigkeit bis ins 4. Jahrh. herab ein sehr burleskes, ja obszönes Kostüm bewahrten (s. Titelbild). Sie hatten dick ausgestopfte Bäuche und ebensolche Hinterteile, dazu einen stattlichen ledernen Phallos. Der dicke Bauch galt als so unerläßliches Erfordernis, daß der Schauspieler, auch wenn er als Frau auftrat, nicht auf ihn verzichten durfte, alle älteren Tonfiguren, die komische Schauspieler in Frauenrollen darstellen — und ihre Zahl ist nicht klein —, zeigen den dicken Bauch. Begreiflicherweise hielt man jede einzelne, bevor das Material gesammelt war, für die Darstellung eines Komikers in der Rolle einer schwangern Frau, aber da sämtliche Schauspielerfiguren, Männer wie Frauen, den Dickbauch haben, ist diese Erklärung ausgeschlossen. Ein so burleskes Kostüm konnte sich in den Tagen höchster Geisteskultur nur behaupten, wenn es durch religiöse Tradition gleichsam geheiligt war, die phallischen Dickbäuche müssen etwas mit dem Kult des Dionysos zu tun haben. Prüft man nun das überreiche bildliche Material dionysischer Darstellungen auf älteren attischen Vasen, so sucht man vergebens nach entsprechenden Gestalten. Da tummeln sich um den Dionysos die schlanken sehnigen Silene mit Tierohren und Tierschwanz, und diese Requisiten haben sie ja dem Chor des Satyrspiels übermacht, — also können die Urbilder der komischen Schauspieler keine attischen Dionysosbegleiter sein. Sieht man sich nun aber auf den korinthischen Vasen um, so fehlen hier unter Dionysos' Gefolgschaft Dämonen mit Tierohren und Schwänzen gänzlich, dafür ist er oft von rein menschlichen Tänzern umgeben, die sich durch dicke Bäuche, ebensolche Rückseite, mitunter auch durch mächtige Phalloi auszeichnen. Wirkliche Menschen können es nicht sein, denn sie begleiten einmal den Gott bei einem Lieblingsabenteuer der archaischen Kunst, bei der Rückführung des trunken gemachten Hephaistos in den Olymp (Tafel I Abb. 1), und ein anderes Mal trägt einer

von ihnen einen Namen, den wir als Bezeichnung des Dionysos selbst in der dorischen Stadt Halikarnaß kennen. Kein Zweifel, es sind Dämonen, die peloponnesischen Seitenstücke zu den attischen Silenen. Genau so wie die attischen Silene zum Chor des Satyrspiels, stehen die peloponnesischen Dickbäuche zu den Schauspielern der Komödie.

Damit ist ohne weiteres klar, daß der eine Hauptbestandteil der attischen Komödie vom Peloponnes aus nach Attika gekommen ist, und das wird durch weitere Beobachtungen bestätigt. Aristoteles erwähnt Ansprüche der Dorer, insonderheit der Megarer, auf die Erfindung der Komödie, offenbar ohne sie zu billigen. Die Komiker selbst reden nicht selten von megarischen oder aus Megara gestohlenen Scherzen und bezeichnen damit Späße von niedriger, aber oft sehr wirksamer Komik. Weiter wissen wir, daß bei den Dorern an sehr vielen Orten des Peloponnes und Großgriechenlands bis in die hellenistische Zeit hinein eine kunstlose, meist improvisierte Volkspossе blühte, deren Träger an den verschiedenen Orten verschieden benannt waren. In Unteritalien hießen sie Phlyaken, und über diese Phlyakenposse, die es um 300 v. Chr. sogar zu einer gewissen literarischen Geltung brachte, sind wir namentlich durch zahlreiche unteritalische Vasen sehr gut unterrichtet. Da sehen wir die Possenreißer oft mit Andeutung der Bühne ihr Spiel treiben, bald sind es Szenen aus dem täglichen Leben, bald Mythentravestien, in denen besonders der tölpelhafte Fresser Herakles eine große, sehr ergötzliche Rolle spielt (Tafel I Abb. 2). Alle Phlyaken tragen nun zu einer Zeit, wo das burleske Kostüm von der attischen komischen Bühne bereits verschwunden war, die Tracht der alten komischen Schauspieler, den dicken Bauch, das dicke Hinterteil, den mächtigen Phallos. Man sieht also, die Dorer Unteritaliens hingen viel fester an den unflätigen Dickbäuchen, für sie waren sie die echten Abbilder der alten dionysischen Gefolgschaft. Ja mehr noch, der Phlyake in seiner Schauspielertracht wird oft mit dem ganz ideal gezeichneten Dionysos selbst zusammen dargestellt, er gehört zu ihm wie der attische Silen zu dem attischen Dionysos. Damit ist der Beweis geschlossen: der eine Bestandteil der attischen Komödie, der Schauspieler, stammt aus dem dorischen Peloponnes. Zu dem echt attischen Komos, dem wechselnd vermummten Chor, sind die dorischen Possenreißer hinzugetreten, die in ihrer äußeren Erscheinung die Eigentümlichkeiten alter Dionysosbegleiter wahrten. In gewissem Sinne sind also die von Aristoteles kühl beiseite geschobenen Ansprüche der Dorer

Abb. 1. Rückführung des Hephaistos in den Olymp.
Korinthischer Amphoriskos in Athen.

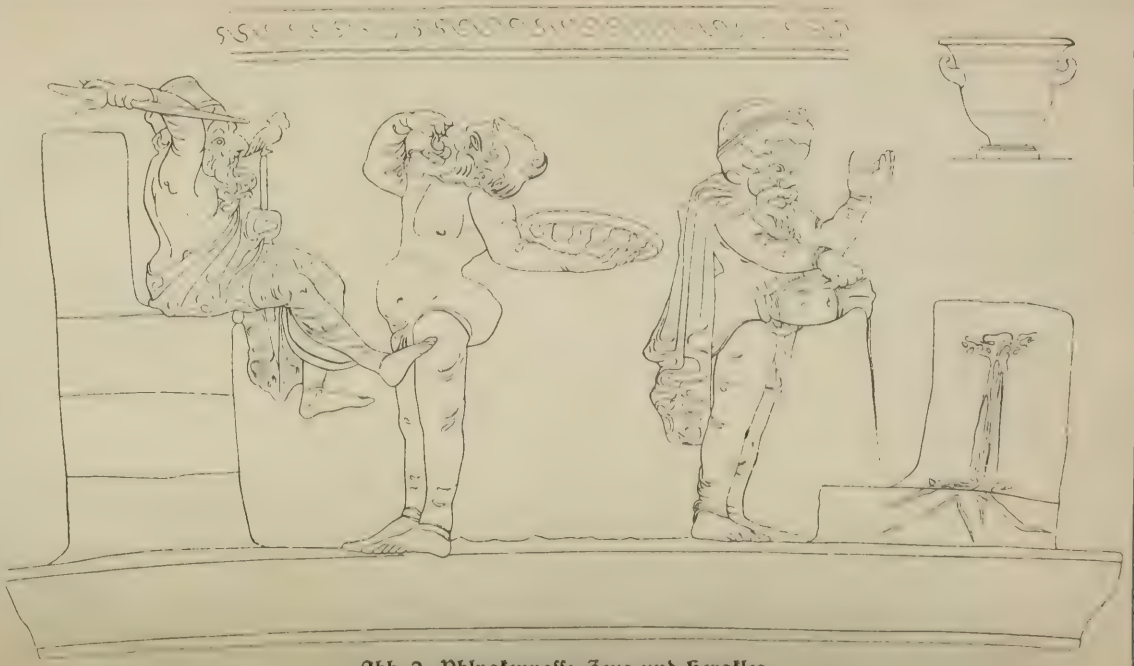


Abb. 2. Phlyakenposse, Zeus und Herakles.
Krater aus Ruvo in der Petersburger Ermitage.

auf Erfindung der Komödie gar nicht unberechtigt, der eine Teil der Komödie gehört ihnen in der Tat. Ursprünglich wird zwischen beiden Teilen gar kein Zusammenhang bestanden haben, hatte der Chor sich müde gesungen und müde getanzt, so führten die Schauspieler einen ihrer Schwänke auf, waren sie fertig, so mochte der Chor von neuem singen und tanzen. Die ganze Geschichte der attischen Komödie erschöpft sich in dem immer erneuten Streben, die beiden heterogenen Bestandteile zu einer festen künstlerischen Einheit zusammenzuschweißen. Wir werden sehen, daß dies restlos eigentlich nie geglückt ist, daß schließlich das dramatische, durch die Schauspieler vertretene Element einen vollen Sieg über den Chor davonträgt, aber doch nicht die Kraft hat, den zum bedeutungslosen Anhängsel herabgedrückten Chor ganz von der Bühne auszuschließen. Mit wunderbarer Zähigkeit behauptet der Chor wenigstens äußerlich seinen Platz in der Komödie, die ja von ihm ihren Namen trägt.

Bevor wir uns aber der Entwicklung der attischen Komödie aus ihren primitiven Anfängen zum wirklichen Kunstwerk zuwenden, müssen wir die sogenannte sizilische Komödie des Epicharm betrachten, deren Einfluß auf die alte attische Komödie von großer Bedeutung ist. Ich sage mit Absicht „sogenannte" sizilische Komödie, denn obwohl Epicharms Stücke in unserm Sinne zweifellos Komödien waren, sind sie es in antikem Sinne nicht, denn ihnen fehlt grade das namengebende Element, der Komos, d. h. der Chor. Sorgfältige Gelehrte des Altertums reden denn auch nur von den Dramen des Epicharm, nicht von seinen Komödien. Leider sind uns von ihnen nur sehr geringe Reste erhalten, aber sie reichen doch aus, um gewisse Hauptzüge seiner dichterischen Persönlichkeit klar zu erkennen.

In den beiden ersten Jahrzehnten des 5. Jahrh. war Syrakus durch die kluge Politik tatkräftiger Tyrannen die volkreichste Stadt nicht nur des griechischen Westens, sondern der ganzen griechischen Welt geworden. Der glänzende Sieg, den der bedeutendste dieser Tyrannen, Gelon, 480 über die Karthager bei Himera erfocht, brachte den Siegern unermeßliche Beute und hob das Ansehen von Syrakus als Mittelpunkt griechischen Lebens im Westen noch mehr. Eine freilich nur kurze Zeit höchster materieller und kultureller Blüte folgte, und in diese Blütezeit fällt im wesentlichen die Wirksamkeit des Epicharm. Wir wissen über sein Leben fast nichts. Nach Aristoteles war er nicht in Syrakus, sondern im sizilischen Megara geboren, aber die reicheren

Bürger von Megara wurden von Gelon nach Syrakus überführt, und die Syrakusaner haben noch nach Jahrhunderten den Dichter mit Stolz als ihren Mitbürger gefeiert. Epicharm mag zur Zeit seiner Tätigkeit in Syrakus schon ein alter Mann gewesen sein, Aristoteles zeigt eine Neigung, ihn hoch in das 6. Jahrh. hinaufzuschieben — wir haben auch die Nachricht, er sei 90 oder gar 97 Jahre alt geworden —, sicher ist aber, daß seine Fragmente nichts enthalten, was aus dem Syrakus des Gelon und Hieron herausführt. Es ist ja auch sehr begreiflich, daß erst die Großstadt mit ihrem geistig lebhaft angeregten Publikum den Stücken des Dichters zu literarischer Geltung verholfen hat. Epicharm stand in seinem Streben, die Volkspossе zum Kunstwerk auszugestalten, nicht allein, neben ihm wird von Aristoteles und andern ein Phormis oder Phormos genannt, aber der bleibt für uns ein Name, lebendig spricht nur Epicharm zu uns. Seltsamerweise ist Jahrhunderte lang Epicharm viel weniger durch seine echten Komödien als durch gefälschte moral- und naturphilosophische Schriften populär gewesen. Da er philosophische Interessen und eine starke Begabung für moralische Sentenzen besaß, hat man früh, wohl schon Mitte des 5. Jahrh., Sinnsprüche aus seinen Stücken ausgezogen, und diese Sammlungen haben sich zu förmlichen Lehrgedichten erweitert. Die Schule des Aristoteles hat diese Fälschungen aufgedeckt und sogar die Namen der Fälscher ermittelt, aber wie beliebt sie noch im 3. Jahrh. v. Chr. waren, zeigen Papyrusreste aus jener Zeit. Natürlich werden manche der Sentenzen wirklich auf seine Komödien zurückgehen, aber wir können Echtes und Falsches nicht scheiden.

Aus den ziemlich zahlreichen — die neueste Sammlung von Georg Kaibel enthält 239 Nummern —, aber leider meist nur kurzen Fragmenten seiner Stücke ergibt sich, daß dieser „Erfinder der Komödie" ein wirklich großer Künstler gewesen ist. Als wichtigste seiner Neuerungen hebt Aristoteles hervor, daß er seinen Stücken eine geschlossene Handlung gab. Die Stegreifpossе kennt nur Einzelszenen, und wenn eine Reihe solcher Szenen vereinigt wird, so beruht die Einheit nur darauf, daß dieselbe komische Person nacheinander mit verschiedenen Gegnern zu tun hat. Man denke etwa, wie unser Kasperle nacheinander den Polizisten, das Meerungeheuer, seine Schwiegermutter, den Tod und den Teufel bekämpft und verprügelt, ohne daß die einzelnen Gegner untereinander zusammenhängen. Wir werden sehen, daß solche Aneinanderreihung episodischer Szenen, deren Zahl beliebig ver-

mehrt oder vermindert werden kann, weil das einigende Band nur die Figur des Spaßmachers in einer bestimmten Situation ist, von der alten attischen Komödie noch auf dem Gipfel ihrer Entwicklung nicht verschmäht wird, ja für den Bau der alten Komödie geradezu ein charakteristisches Element ist. Zweifellos wird es solche Episodenreihen auch bei Epicharm noch oft gegeben haben, aber er kennt schon festere Kompositionsformen. Die einfachste, im Kern gewiß auch schon von der Volkspossе vorgebildet, ist der Agon, der Streit zweier gleichberechtigter Parteien, die ihre Ansprüche in Rede und Gegenrede verfechten. So haben wir bei Epicharm ein Stück „Erde und Meer", in dem beide Elemente offenbar ihre Schätze preisen, und mit merkwürdig kühner Bildung ein Stück „Wort und Wortin" (Λόγος καὶ Λογίνα). Auch diese Streitszenen, den Agon, werden wir in der alten attischen Komödie als ein Hauptstück des dramatischen Aufbaus wiederfinden. Zu einer wirklichen Handlung in unserm Sinn fortzuschreiten war für Epicharm verhältnismäßig leicht in den zahlreichen Fällen, wo er einen Mythos behandelte. Wenn er z. B. die lustige Geschichte darstellte, wie der aus dem Himmel geschleuderte Hephaistos sich an der Mutter Hera durch Übersendung eines künstlichen Throns rächt, von dem sie nicht wieder aufstehen kann, wie dann Ares auf Geheiß der Mutter vergeblich versucht, den kunstreichen Schmied mit Gewalt herbeizuholen, bis schließlich Dionysos den lahmen Bruder trunken macht und in diesem Zustand in den Olymp bringt, wo ihm dann die Hand der Aphrodite als Lohn für die Befreiung der Mutter zugestanden wird, so war eine längere abwechslungsreiche Handlung durch die fertige Sage unmittelbar gegeben. Viel schwieriger wurde die Gestaltung der Handlung bei frei erfundenen Stoffen aus dem täglichen Leben, und wie weit da Epicharms Kunst reichte, entzieht sich durchaus unserer Kenntnis. Sicher ist, daß seine Stücke viel kürzer waren als die späteren attischen Komödien, aus der Verteilung von 35 Stücken auf 10 Bücher in der Ausgabe eines hellenistischen Gelehrten läßt sich berechnen, daß die einzelnen Dramen nur 400, höchstens 500 Verse umfaßten, während Aristophanes' Komödien durchschnittlich etwa 1400 Verse zählen. Diese, zum Teil aus dem Fehlen des Chors erklärliche Kürze ist ein nicht unwichtiger Zug im Bilde der epicharmischen Dichtung.

Viel besser als über die Komposition sind wir über die metrische und sprachliche Kunst des Epicharm unterrichtet, und diese ist er-

staunlich reif. Seine beiden Hauptverse, der trochäische Tetrameter und der jambische Trimeter, waren seit Jahrhunderten in der griechischen Poesie heimisch. Die ionischen Jambographen Archilochos und seine Nachfolger hatten sie aus volkstümlichen Maßen heraus gebildet und an äußerst strenge Regeln gebunden. Von dieser Strenge hatten die attischen Tragiker bei Übernahme der Maße für ihre Kunstgattung einiges abgelassen, aber ihre Verse, etwa die des Aischylos, sind doch weit entfernt von der Freiheit der epicharmischen. Mit seinem künstlerischem Takt ging Epicharm zurück auf die Volkspoesie und gab durch die Aufnahme volkstümlicher Freiheiten, durch gehäufte Auflösung der Längen und Verdoppelung der Kürzen in der Senkung, den Tetrametern und Trimetern eine Beweglichkeit und Lebendigkeit, die für die Komödie vortrefflich paßte. Alle attischen Komiker haben im wesentlichen seine Versbehandlung beibehalten. Ganz neu führte er den anapästischen Tetrameter in die dramatische Poesie ein, der ebenfalls in der attischen Komödie einen wichtigen Platz gewann. Noch eine wichtige Neuerung in der Versbehandlung geht auf ihn zurück. In der älteren Tragödie gilt das Gesetz, daß ein Wechsel des Redenden nur am Versschluß zulässig ist, Epicharm läßt Personenwechsel, sogar doppelten, mitten im Vers zu und erhöht dadurch die Lebendigkeit des Dialogs ganz ungemein. Die attischen Komiker folgen ihm auch hierin ausnahmslos, und selbst die Tragiker, besonders Sophokles in seinen spätesten Tragödien, nehmen diese Freiheit in steigenden Maße an. Frei und doch künstlerisch wie seine Metrik ist auch seine Sprache; die Grundlage ist der dorische Dialekt von Syrakus, aber die Volkssprache ist nicht einfach aufgenommen, sondert leicht stilisiert. Schon die Parodie des Epos erfordert diese Stilisierung, die mit vollendeter Leichtigkeit und großer sprachschöpferischer Kraft gehandhabt wird, man sieht deutlich, der Dichter schreibt für ein gebildetes Publikum, das auch literarische Anspielungen mühelos versteht und für die Umsetzung des epischen Stils in die Volkssprache sehr empfänglich ist.

Zwei Stoffkreise beschäftigen ihn besonders. Erstens und am stärksten die Travestie der Götter- und Heldensage, mehr als die Hälfte der bekannten Titel fällt in dies Gebiet. Unter den Göttern und Heroen ist keiner so beliebt wie Herakles, der gerade bei den Dorern in höchster Geltung stand und es sich gleichwohl gefallen lassen muß, von der übermütigen Komödie sehr respektlos behandelt zu werden

— ein jugendfrisches, gesundes Volk spielt auch mit seinen Idealen gern ein wenig derb. Vor allem ist die gesunde Eßlust, oder vielmehr die gewaltige Freßgier des starken Helden eine nie versagende Quelle der Belustigung. Wenn z. B. die Geschichte erzählt wird, wie er den menschenschlachtenden Unhold Busiris erlegt, so schildert ihn ein Bote folgendermaßen (Fr. 21):[1])

„Siehst du ihn fressen nur, kommst du schon um!
Es brummt die Gurgel und der Backen kracht,
Der Mahlzahn dröhnt, es quietscht der Schneidezahn,
Die Nüstern schnaufen und die Ohren wackeln."

So ist es kein Wunder, daß in dem Stücke „Hebes Hochzeit", in dem seine Vermählung mit der lieblichen Göttin behandelt wurde, die Darstellung aller Tafelgenüsse weitaus den größten Raum eingenommen zu haben scheint. Besonders in der Aufzählung der Fische und Seetiere, die Poseidon selbst in Lastschiffen herbeibringt, kann sich der Dichter gar nicht genug tun. Wir sehen die ganze bunte, zappelnde Pracht eines südländischen Fischmarktes, Fische aller Größen und Formen, Polypen, Hummern, Austern und Seeigel vor uns ausgebreitet, und der Dichter wird nicht müde, die einzelnen Leckerbissen mit den schönsten epischen Wendungen zu charakterisieren; von den festgeschlossenen Austern (Fr. 42),

„die zu öffnen freilich schwer ist, zu verschlucken aber leicht",

bis zum (Fr. 71)

„Stör den hochgeehrten, der um Golde selbst nicht feil".

Nächst Herakles treffen wir am häufigsten die Helden des troischen Sagenkreises, besonders den schlauen Odysseus. So fährt er in dem Stück „Sirenen" bei den verführerischen Teufelinnen vorbei, und sie locken ihn, der, an den Mast gebunden, sich in Qualen windet, mit sehr viel materielleren Mitteln als bei Homer (Fr. 124):

Sirenen.

„Gleich am frühen Morgen brieten wir Sardellen auf dem Rost,
Rund und fett, dazu Polypen und der Ferkel zartes Fleisch.
Und wir tranken zu dem Schmause süßen Wein.

Odysseus.

Ich Armer, weh!

1) Alle Übersetzungen, bei denen nichts anderes angegeben ist, rühren von mir her.

Sirenen.

Von dem Abendbrot zu reden ist kaum nötig.

Odysseus.

Weh, der Qual!

Sirenen.

Da gab's eine fette Barbe und dazu der Schollen zwei,
In der Mitte durchgeschnitten, Holztauben in Fülle gab's."

Einen besonders guten Einblick in die Art der Epentravestie gewährt ein leider nur kleiner Papyrusrest aus dem „Odysseus als Überläufer". Der schlaue Laertiade ist als Späher in die Stadt Troja hineingeschickt, aber er hat Angst vor dem gefährlichen Unternehmen und beschließt, die edlen Achäer durch einen erdichteten Bericht zu täuschen. Die Versammlung der Achäer konnte der Dichter aus Personenmangel nicht darstellen, so führt er uns Odysseus vor, wie er sich in der Einsamkeit auf seine Lügenbotschaft vorbereitet (Fr. 99):

„Abseits bin ich weit gegangen und ich setze mich hierher,
Eine Rede zu probieren, die selbst Klugen glaubhaft scheint:
‚Ganz mit Recht und Fug, so dünkt mich, riefet zu den Göttern ihr;
Wenn man überdenkt, wie vieles Ungemach ich eingetauscht
Für das gute Leben bei euch, als ich ging, wie ihrs befahlt.
Ja, Gefahr galt's zu bestehen, zu erwerben hohen Ruhm,
Als ich in der Feinde Stadt kam, alles zu erspähn genau
Und den göttlichen Achäern nebst des Atreus liebem Sohn
Treu von drüben zu berichten, selber heil zurückgekehrt."

Hier bricht leider der Papyrus ab, aber der Anfang läßt ahnen, wie geschickt der Laertiade seine Lügen ausgesponnen hat.

Neben der Mythen- und Epentravestie steht nun aber bei Epicharm auch die ganz realistische Schilderung des täglichen Lebens, und die Proben, die wir hiervon haben, sind wohl noch interessanter als die andern. Man hat im späteren Altertum nicht verkannt, daß gewisse Lieblingstypen der neuen Komödie schon von Epicharm ausgebildet waren. Das gilt besonders von dem Parasiten, dem armen Schlucker, der, zu faul oder zu eitel für ehrliche Arbeit, sich ein Gewerbe daraus macht, bei den Mählern der Reichen zu schmarotzen. Natürlich muß er seine Mahlzeiten mit viel Schmeicheleien und Demütigungen erkaufen. So oft die Figur des Parasiten auch in der griechischen und römischen Komödie erscheint, niemand hat sie schlichter und wahrer geschildert als Epicharm, der in einem Stück „Hoffnung" einen solchen armen Gesellen selbst sein Los beschreiben läßt (Fr. 35):

„Mit jedem schmauf' ich, der mich haben will,
Man braucht mich nur zu laden. Oder nein,
Mit dem auch, der mich nicht will, schmause ich,
Man braucht mich nicht zu laden. — Dort bin ich
Dann witzig und errege viel Gelächter.
Den Hausherrn lobe ich, und wenn ihm einer
Zu widersprechen wagt, so schimpfe ich
Und werde wild. Hab' ich dann viel gegessen
Und viel getrunken, geh' ich heim. Die Leuchte
Trägt mir kein Sklave, in der Dunkelheit
Wank' einsam ich einher. Und stoße ich
Auf Polizisten, dank' ich noch den Göttern,
Wenn es nichts weiter setzt als Peitschenhiebe.
Bin ich verprügelt dann nach Haus gelangt,
So schlaf' ich ohne Bett, nichts hör' ich mehr,
Solange mir der Wein die Sinne fesselt."

Auch der in der menandrischen Komödie gern mit dem Parasiten zusammengestellte Typus des bramarbasierenden Soldaten wird schon von Epicharm stammen. Wir finden ihn bei Aristophanes bereits ganz ausgebildet, und doch konnte sich diese Figur unmöglich in dem demokratischen Athen des 5. Jahrh., das gar keine Berufssoldaten kannte, entwickeln, während in Sizilien zu Epicharms Zeit die Söldner die feste Stütze der Tyrannen bildeten und sicher im täglichen Leben der Großstadt eine erhebliche Rolle spielten.[1])

Auch die einfachsten Szenen des täglichen Lebens trägt Epicharm gelegentlich mit einer raffinierten Steigerung vor, die dem damals erwachenden Interesse für kunstmäßige Ausbildung der Rede entgegenkam. Ein gutes Beispiel ist Fr. 148:

A.

„Aus dem Opfer ward ein Festmahl, aus dem Mahl 'ne Zecherei.

B.

Hübsch, so denk ich.

A.

Aus dem Zechen ward ein Necken, und aus dem
Ward 'ne Schweinerei, aus dieser kam es weiter zum Prozeß,
Vom Prozeß kam es zum Urteil, von dem Urteil kam's zum Block."

Nun noch zwei Beispiele für die Gewandtheit, mit der Epicharm

1) Diese Ansicht entnehme ich einer noch nicht veröffentlichten Dissertation meines Schülers Hans Wyss „Der Soldat in der griechisch-römischen Komödie".

die neuesten Errungenschaften der philosophischen Dialektik für komische Wirkungen benutzte. Er läßt einen Schuldner auftreten, der seinem Gläubiger die Rückzahlung seines Darlehens mit der Begründung verweigert, er sei nicht mehr derselbe Mensch wie der, welcher einst das Geld empfangen (Fr. 170):

Schuldner.

„Wenn man einer graden — oder, wenn's beliebt, ungraden — Zahl
Einen Rechenstein hinzufügt, oder einen von ihr nimmt,
Bleibt die Zahl dann noch dieselbe wie zuvor?

Gläubiger.

Ich denke, nicht.

Schuldner.

Und wenn man an eine Elle eine andre Länge setzt,
Oder von ihr ein Stück abhackt, bleibt sie noch dasselbe Maß?

Gläubiger.

Nein.

Schuldner.

Nun sieh mal, mit den Menschen ist es just so, einer wächst,
Und der andre, der wird kleiner, alle sind sie immerfort
Der Veränderung unterworfen. Was sich aber von Natur
Ändert und sich nimmer gleich bleibt, das ist etwas anders doch,
Als es einst gewesen, denk' ich. Also sind auch du und ich
Heute andre, als wir gestern waren, werden andre sein
Morgen, nie sind wir dieselben, — alles nach dem gleichen Schluß."

Diese Logik scheint den Gläubiger zu vernichten, aber der ist doch noch schlauer als sein philosophisch gebildeter Gegner: er verprügelt den Schuldner tüchtig, und als dieser ihn wegen Mißhandlung verklagt, da bestreitet er die Schuld, denn der Kläger sei ja nach seiner eigenen Beweisführung ein anderer als der, welcher die Prügel bezogen.

Wie hier die heraklitische Lehre vom Fluß der Dinge verwertet wird, so klingt ein anderes Fragment (Fr. 171) an Platons Ideenlehre an. Man hat das bereits im Altertum gesehen und neuerdings deshalb dies Fragment, ebenso wie das soeben angeführte, Epicharm absprechen wollen, aber diese Zweifel halte ich für unberechtigt:

A.

„Ist wohl das Flötenspiel ein Ding?

B.

Gewiß.

A.

Ist nun der Mensch das Flötenspiel?

B.

O, nein.

A.

Nun sieh, wie steht es mit dem Flötenspieler?
Was scheint er dir zu sein? Doch wohl ein Mensch?

B.

Gewiß.

A.

Was meinst du nun, steht's mit dem Guten
Nicht ebenso? Das Gute ist das Ding
An sich; und jeder, der's gelernt und kennt,
Ist dann ein Guter. Wie ein Flötenspieler
Nur der ist, der das Flötenspiel gelernt,
Ein Tänzer, der den Tanz, ein Flechter, der
Das Flechten — und so fort; allüberall
Ist nicht der Mensch die Kunst, jedoch der Künstler."

Leider haben wir bei diesem Bruchstück nicht die Möglichkeit, zu sehen, wie die kniffliche Scheidung zwischen dem Begriff des Guten und dem einzelnen guten Menschen zu einer komischen Wirkung ausgenutzt war.

Diesem Positiven, das sich über Epicharms Komödie sagen läßt, ist nun noch einiges Negative hinzuzufügen. Ihr fehlt, wenn wir sie mit der alten attischen Komödie vergleichen, vor allem der Chor, weiter aber deren eigentliches Lebenselement, der persönliche, besonders politische Spott, endlich scheinen auch gröbere Obszönitäten wenn nicht zu fehlen, so doch viel seltener zu sein als dort. So viel die alte attische Komödie meiner Überzeugung nach den epicharmischen Dramen verdankt, als Ganzes ist sie doch eine durchaus andere selbständige Kunstgattung.

II. Die alte attische Komödie.

Die Einsicht in die Geschichte der alten attischen Komödie wird dadurch sehr erschwert, daß wir vollständige Komödien nur von dem einen Aristophanes haben, während uns alle andern Dichter nur aus mehr oder weniger zahlreichen Bruchstücken bekannt sind. Ganz so ungünstig, wie es zunächst scheint, ist unsere Lage aber doch nicht. Zunächst verteilen sich die 11 erhaltenen aristophanischen Komödien über einen Zeitraum von 38 Jahren (425—388) und stehen auf sehr verschiedenen Stufen der Entwicklung, dann besitzen wir seit kurzem von dem berühmtesten Werke seines größten Nebenbuhlers, den Demen des Eupolis, drei Papyrusblätter mit etwas über 100 Versen, weiter sind wir über den Inhalt mancher verlorener Komödien gut unterrichtet, und endlich liegen in den aristophanischen Komödien die Rudimente älterer Entwicklungsstufen noch deutlich zutage.

Wir haben gesehen, der altattische Chor und die Schwänke der dorischen Possenreißer standen ursprünglich nebeneinander, — die attische Komödie war in dem Augenblick geschaffen, wo beide in einen, wenn auch lockeren Zusammenhang gebracht waren. Das ist spätestens 486 geschehen, wo der Staat zum erstenmal der Komödie für die städtischen Dionysien Choregen stellte. Die ältesten Namen, die Aristoteles kannte, sind Chionides, der Sieger von 486, und Magnes. Wenigstens Magnes ist für uns ein wenig mehr als ein bloßer Name, wir wissen, daß er 11 Siege errang — einen gleichzeitig mit Aischylos' Persern 472 —, daß ihm im Alter freilich die Gunst des Publikums untreu wurde, daß sein Name aber noch im Jahre 424, als Aristophanes seine Ritter auf die Bühne brachte, in den Herzen der Athener lebendig war. Seine Stücke heißen meist nach dem Chor, Lautenspieler, Lyder, Vögel, Gallwespen, und das blieb noch auf lange hinaus die Regel, denn der Chor hat in der Komödie zunächst die Oberhand. Die Hauptleistung des Chors ist auch bei Aristophanes noch die Parabase, deren eigentümlichen festen Bau man schon im Altertum erkannt hat, und diese wichtigste Chorpartie fällt meist aus der Gesamthandlung ganz heraus. Ich muß auf dies Erbstück aus der Kinderzeit der Komödie genauer eingehen und will das tun an der Hand der Ritter, eines der ältesten Stücke des Aristophanes. Die Parabase zerfällt zunächst in zwei Hauptteile, einen ohne strophische Gliederung und einen strophisch gegliederten. Ersterer beginnt mit dem Komma-

tion (Stückchen), in dem die Schauspieler verabschiedet und die Parabase angekündigt zu werden pflegt. In den Rittern ist dieses Vorspiel verhältnismäßig lang[1]) (V. 498 ff.)

„So geh denn mit Gott und vollende das Werk
Nach unserem Wunsch; und des Markts Hort, Zeus,
Er behüte dich treu; und siegreich bald
Komm wieder von dort hierher, überdeckt
Von unten bis oben mit Kränzen!
Doch unseren Festanapästen indes
Wollt leihn eu'r Ohr,
Die ihr jegliche Weise der musischen Kunst
Fein kostet mit eignem Geschmacke."

Nun folgt die eigentliche Parabase, fast immer in anapästischen Tetrametern gehalten und deshalb oft geradezu „die Anapäste" genannt. Ein bloßes Anhängsel zu der eigentlichen Parabase ist der dritte Teil, das sogenannte „lange Stück" (μακρόν), das aber keineswegs lang zu sein braucht und einen Abschluß in beschleunigtem Tempo, der Stretta am Arienschluß vergleichbar, darstellt. Weil es an die Lungenkraft des Vortragenden große Anforderungen stellt, heißt es oft auch „das Erwürgen" (πνῖγος). In der eigentlichen Parabase nebst Anhang spricht nun der Dichter — wenigstens in der älteren Zeit bis zum Nikiasfrieden — stets von sich und seinen Rivalen, es ist eine Selbstvorstellung und Selbstempfehlung des Dichters durch den Mund des Chors, jeglicher Zusammenhang mit der Handlung fehlt. Als Aristophanes 414 in den Vögeln den Versuch machte, auch diese Parabase (im engeren Sinne) in die Komödienhandlung einzufügen, da waren ihre Tage gezählt, sie verkümmerte rasch und fehlt in vier der jüngsten Stücke des Dichters schon vollständig. In den Rittern sehen wir sie noch in voller Blüte (V. 507—550):

„In früherer Zeit, wär einer mir da von den alten Komödienmeistern
Mit der Bitte genaht, vor dem Publikum hier des Gedichts Parabase zu sprechen,
So hätt' er von uns das schwerlich erreicht. Jetzt aber verdient es der Dichter,
Da er eben dieselbigen hasset wie wir, und es waget, zu sagen die Wahrheit,

1) Ich zitiere Aristophanes in der vortrefflichen Übersetzung von Droysen, der man dringend eine neue Auflage wünschen möchte. Kleinigkeiten habe ich ab und zu geändert.

Und so höchst hochherzig den Typho selbst angreift und die wirbelnde Windsbraut,
Doch da, wie er sagt, wohl mancher von euch ihn besuchte, sich drüber zu wundern
Und ihn auszuforschen, warum er denn nicht schon längst für sich selber den Chor nahm,
So, befiehlt er, sollen darüber wir euch aufklären. Er nämlich versichert,
Aus Torheit sei's nicht eben geschehn, wenn er fern blieb, sondern aus Gründen.
Ihm gelte, so sagt er, Komödienspiel für die weitaus schwierigste Arbeit,
Denn so viele bereits damit sich bemüht, sehr wenigen zeigt es sich dankbar,
Dann säh' er ja längst auch ein, wie bei euch Beifall nur ein Jahres-gewächs sei,
Und wie stets ihr die Dichter, die sonst ihr beklatscht, wenn sie altern, verachtet und preisgebt.
Er wisse ja wohl, was Magnes erlebt, da ihm Alter den Scheitel beschneite,
Der so oft für die Chöre, mit denen er stritt, die Trophäen des Sieges errichtet,
Da er Klänge von jeglicher Art euch bot, so Harfen und rauschend Gefieder
Und Lydergesang, Gallwespengesumm und Gequak laubfröschiger Masken;
Doch hielt er sich nicht, und im Alter zuletzt — denn nimmer geschah's, da er jung war —
Da wurde der Greis von den Brettern gezischt, weil Witz ihm und Laune versagte.
An Kratin auch denkt er zurück, der sonst hier unter unendlichem Beifall
Wie durch friedlich gebreitet Gefild' sich ergoß und zugleich unterwühlend die Wurzeln
Mit fort wild Eichen und Ahorn riß und gründlichst entwurzelte Gegner:
Da sang man nichts bei vergnügtem Gelag als: ‚feigholzsohlige Doro'!
Und: ‚Zimmerer künstlich gefügten Gesangs', so sehr war jener im Flore;
Doch seht ihr jetzt denselben beinah' stumpfsinnig, so rühret es keinen,
Wie der alternden Leier der Steg los' wird und erstorben ihr jeglicher Klang ist
Und bereits aufreißen die Fugen an ihr; umher nun wankt er, der Alte,
Dem Konnas gleich, mit verwelktem Kranz, vor Durst hinschmachtend, — da wahrlich
Der Poet ob der Siege von früher verdient, in dem Prytaneion zu zechen,
Und statt zu verkommen, des Festspiels hier sich zu freun an der Seite des Priesters.
Und Krates dann — was hatte von euch der Spott und Verhöhnung zu dulden,
Der so fröhlich mit wenigem Aufwand oft euch bewirtete, wenn er zum Fest euch
Mit dem nüchternsten Munde die witzigsten Ding' vorkäute und satt ihr euch lachtet;
Doch dieser, beklatscht heut, morgen gepocht, er allein noch hält sich so ziemlich.

Das machte nun unsern Poeten besorgt; und dabei noch pflegt er zu sagen:
Man müsse ja stets erst Ruderer sein, bevor an das Steuer man komme,
Dann tue man Dienst als Vordecksmann und habe des Windes zu achten,
Dann werde man Schiffsherr selbst für sich selbst. Aus all den bezeichneten Gründen,
Da bescheidentlich er, nicht unüberlegt, in See heut' geht mit dem Lustspiel,
Laßt rauschen die Woge des Beifalls ihm und begleitet mit Rudergeklatsch ihn
Und dem Jubelgeschrei der lenäischen Lust,
Daß er heim heut' kehrt mit gehobener Brust,
Des Erfolgs sich bewußt,
Hell blickend mit leuchtendem Auge!"

Einen förmlichen Abriß der Komödiengeschichte gibt der ausgelassene Dichter; in erster Linie kam es ihm natürlich auf die Verspottung der beiden älteren noch wirkenden Nebenbuhler an, und wir werden sehen, daß ihm die Ausfälle gegen den alten Kratinos teuer zu stehen kamen.

Hiermit ist der erste astrophische Teil der Parabase abgeschlossen, und diese Partie kommt in keiner Komödie mehr als einmal vor.

Es folgt der zweite strophisch gegliederte Teil, der wieder in vier Unterabteilungen zerfällt. Erst singt der Chor eine Liedstrophe (ᾠδή), die bei Aristophanes meist rein lyrisch, von persönlichen Angriffen ganz frei ist. In den Rittern lautet sie (V. 551 ff.):

„Ritterlicher Poseidon, dem
Lieb ja des Roßhufs Eisenklang,
Rossegewieher kühn und hell,
Purpurgeschnäbelt, segelgeschwellt
Eilende Kriegstrieren,
Jünglinge, Wettlauf fahrende,
Stolz mit dem Wagen jagende,
Kühn der Gefahr vergessend,
Komm, komm her zu dem Chor, goldenen Dreizacks Fürst,
Sunions heiliger Hort, Schirm der Delphine,
O Geraistier, Kronos' Sohn,
Du dem Phormion teuerster,
Du vor sämtlichen Göttern auch
Jetzt dem Volk von Athen lieb."

Das ist eine Anrufung des Meergottes, die abgesehen von der Nennung des Seehelden Phormion bei jedem Poseidonfest hätte gesungen werden können. Diese kunstvolle, choralartige Stilisierung der Ode scheint eine Eigentümlichkeit des Aristophanes zu sein, in den neuen Resten der Demen des Eupolis ist die Ode rhythmisch viel schlichter, im Ton viel niedriger, sie strotzt von derben persönlichen Aus-

fällen. Ich zweifle nicht, daß Eupolis hier die ältere Art bewahrt hat. Auf die Ode des Chors folgt der stets in trochäischen Tetrametern gehaltene Zuspruch (ἐπίρρημα) des Chorführers, der bei Aristophanes wiederum etwas allgemeinere, höhere Töne anzuschlagen, nicht ganz auf persönliche Angriffe beschränkt zu sein pflegt. So lautet das Epirrema der Ritter (V. 565ff.):

„Preisen will ich unsre Väter; sie bewährten alle Zeit
Würdig sich des Vaterlandes, würdig der Unsterblichkeit.
Denn zu Land in mancher Feldschlacht, in den Schlachten der Trieren,
Überall und immer siegreich, schmückten sie die Stadt mit Ehren;
Nimmermehr von ihnen einer, wenn sie Feinde vor sich sahn,
Zählte sie, der wackre Mut stets war der rechte Wehremann;
Mocht' vielleicht beim Ringen einer auf den Arm gesunken sein,
Ab den Staub sich schüttelnd sprach er: nicht gefallen bin ich, nein!
Und von neuem ward gerungen. Auch von den Feldherrn sonst, beantragt
Hat da keiner je die Speisung und Kleainetos erst beanfragt;
Doch wer jetzt den Ehrenplatz nicht, Speisung nicht für alle Zeit
Mit erhält, der sagt, er kämpft nicht. Wir jedoch, zu Wehr und Streit
Für die Stadt, die Heimatsgötter, sind wir ohne Sold bereit
Und verlangen weiter gar nichts noch dazu als dies allein:
Daß, wenn Fried einst wird und frei wir aller Krieges Not und Pein,
Nicht ihr neidet, wenn des Haarschmucks und der Salben wir uns freun."

In diesem mannhaften Bekenntnis der jungen eleganten Ritter zur Vätertugend ist der Hieb auf Kleon, dem für seinen großen Erfolg bei Sphakteria die lebenslängliche Speisung im Prytaneion zuerkannt war, durchaus Nebensache, in dem neuen Demenfragment dagegen ist die scharfe Verspottung eines mißliebigen Politikers einziger Inhalt des Epirremas. Ich setze es zum Vergleiche hierher, obwohl mit den ersten vier Versen der Name des Angegriffenen verloren ist, und auch manche Ergänzungen unsicher sind. Wahrscheinlich handelt es sich um einen ziemlich unbedeutenden Politiker Syrakosios, der auch sonst von Aristophanes und Eupolis verspottet wird und den Komikern wegen eines Gesetzes gegen die Komödienfreiheit besonders verhaßt war.

„Jetzt ist er ein stolzer Bürger, wagt zu reden vor dem Volk,
Gestern aber und vorgestern kannt' ihn keine Bruderschaft.
Nicht mal attisch spräch' er, schämte er sich vor den Freunden nicht
(Und das sind gar faule Lumpen, keine Leute von Gewicht).
Mit gesenktem Haupte sollt' er lieber gehn ins Hurenhaus,
Die Gesellschaft seiner Freunde hat er schön hineingelegt.
Angelt nach dem Feldherrnamte, der Komödie stellt er nach. —

Denkt ihr noch daran, wie damals bei dem Mantineazug,
Als der Gott mit Donnern warnte und den Auszug euch verbot,
Dieser Kerl den Feldherrn drohte, sie zu spannen in den Block?
Wer nun solche Männer jemals in ein Amt zu wählen denkt,
Dem bleib' unfruchtbar die Herde, und die Erde ohne Korn."

Auf Ode und Epirrema folgen dann in genauer Entsprechung Antode und Antepirrema. In den Rittern preist die Antode Athena in derselben Weise wie die Ode Poseidon, und das Antepirrema erzählt ein lustiges Abenteuer der Ritterpferde. Die beiden Liedstrophen mit den beiden Reden des Chorführers nennt man zusammen eine epirrematische Syzygie, und eine solche Syzygie kann im Gegensatz zu dem astrophischen Teil der Parabase im weiteren Verlauf der Komödie wiederholt werden. Obwohl die Parabase in der ganz entwickelten Komödie etwa die Mitte des Stücks einzunehmen pflegt, hat sie ursprünglich offenbar den Anfang gebildet. Der Dichter trat mit seinem Chor selbst auf und empfahl sich dem geneigten Publikum, das ist die eigentliche Parabase, dann sang der Chor ein Rügelied, und der Chorführer hielt eine Strafpredigt gegen mißliebige Volksgenossen, eine zweite Liedstrophe und eine zweite Ansprache folgten. Rügelieder und Strafpredigten konnten nach den Schwänken der Schauspieler beliebig oft wiederholt werden, die Selbstvorstellung des Dichters natürlich nicht, deshalb ist auch in der entwickelten Komödie die eigentliche Parabase nicht wiederholbar.

Mit dem Vortrag der Haupt- und etwaiger Nebenparabasen ist natürlich der Anteil des Chors an der Komödie nicht erschöpft. Besonders sein erstes Auftreten, die von der Tragödie beeinflußte Parodos, pflegt breit ausgeführt zu sein, hier greift er unmittelbar in die Handlung ein, gern im Gegensatz zu den anwesenden Schauspielern, so daß es zu einer Art Gefecht mit lebhaften Tanzbewegungen kommt. Außerdem schiebt er oft mitten in die Handlung kleinere Strophen ein, die in ihrem kunstlosen volksliedartigen Bau und ihrer massiven Derbheit am meisten von den alten Spottliedern bewahren. Auch hiervon möchte ich eine kleine Probe aus einem jüngeren Stück des Aristophanes, den Fröschen, geben; da singen die seligen Mysten im Hades (V. 420 ff.):

„Beliebt's, so laßt gemeinsam
Uns Archedemos hänseln,
Der fett hier seit sechs Jahren und doch nicht Vetter ward.
Doch ist er Demagog jetzt
Dort oben bei den Toten
Und präsidiert der dortigen Lumpenhaftigkeit."

Der persönliche Spott ist eben der eigentliche Kern des alten Komos. Der vermummte Schwarm trat am Dionysosfest vor das Volk, sang saftige Lieder von der Macht des Phallos und hechelte in Lied und Spruch alle durch, die sich in der Gemeinde mißliebig gemacht hatten. Wer die Basler Fastnacht mit ihren Schnitzelbänken kennt, der weiß, wie beliebt und wie gefürchtet ein solches poetisches Volksgericht noch in unserer Zeit sein kann. Dieser persönlich-politische Spott, der, wie wir sahen, der epicharmischen Komödie und wohl auch ihrer Vorstufe, der dorischen Volksposse fremd war, durchtränkt nun in Attika, ausgehend, wie ich glaube, von den Liedern des Chors und den Ansprachen des Chorführers, die ganze alte Komödie und prägt ihr einen sehr eigentümlichen, in keiner Zeit und bei keinem Volk so wieder nachweisbaren Stempel auf. Allerdings darf man nicht so weit gehen, zu sagen, jede alte attische Komödie ist auf politisch-persönlichen Spott aufgebaut, aber die große Masse ist es.

Es scheint mir angebracht, zunächst die Ausnahmen kurz zu betrachten. Die harmlose Travestie der Götter- und Heldensage, die nur altbekannte Geschichten in komischer Verzerrung erzählt, so wie wir sie bei Epicharm kennen gelernt haben, ist auch im Athen des Perikles und Alkibiades lebendig gewesen. Als Beispiel nenne ich die Odysseuskomödie (Ὀδυσσῆς) des großen Komikers Kratinos, von der wir zufällig ziemlich viel wissen. Da kam Odysseus mit seinen Gefährten zu Schiff, d. h. natürlich auf einem als Schiff gestalteten Wagen, in die Orchestra gefahren und landete bei dem bösen Kyklopen Polyphem. Aber selbst bei einem Unhold geht es in der Komödie gemütlich zu. Unmöglich kann ein Menschenfresser seinen Opfern ihr Schicksal behaglicher ankündigen, als es Kratinos' Polyphem tut (Fr. 143 Kock):

„Dafür pack' ich euch nun allesamt, ihr wackern Gefährten,
Röst euch, schmore und brat' euch auf flackerndem Holzkohlenfeuer,
Stipp' euch warm in die Tunke von Salz, von Essig und Knoblauch,
Und wer von allen am knusprigsten scheint, den freß' ich, ihr Krieger."

Natürlich werden diese liebenswürdigen Vorsätze durch die Klugheit des Odysseus vereitelt. Er macht den Kyklopen wie im Epos trunken und bereitet den Scherz mit dem Namen „Niemand" sorglich vor (Fr. 141):

„Nimm hin nun den Wein, und trinke ihn flugs und frage mich gleich
nach dem Namen".

Wenn der Unhold geblendet ist, dann fährt Odysseus fröhlich auf dem Schiffe wieder ab, und der Chor der Gefährten singt (Fr. 144):

„Sei still nun ein jeder, sei stille,
Gleich hörst du die ganze Geschichte:
Ja, Ithaka ist unsre Heimat,
Wir ziehen mit dem edlen Odysseus."

Das klingt alles gerade so zahm und unpolitisch wie Epicharm, nur daß wir einen Chor haben, und daß dieser nach Ausweis eines Fragments in der Parabase die neuen Erfindungen seines Dichters rühmte. Der Mythentravestie nahe stehen auch gewisse Märchenmotive, und da ist in der alten attischen Komödie besonders beliebt das Schlaraffenland; in immer neuen Variationen wird der selige Zustand geschildert, der bald in die graue Vorzeit, bald in die Unterwelt verlegt wird, wie die Flüsse voll Wein und Fleischbrühe flossen, die gebratenen Wachteln den Schmausenden in den Mund flogen, und man keine Dienstboten brauchte, weil alle Geräte ihre Arbeit von selbst taten. Ich wähle als Beispiel ein Bruchstück aus den Amphiktyonen des Telekleides, eines Dichters zweiten Ranges aus der Zeit des Kratinos (Fr. 1 K.):

„Das Leben will ich beschreiben euch nun, das ich einst den Sterblichen darbot;
Da war der Friede zunächst gemein wie Wasser zum Waschen der Hände.
Und es trug die Erde nicht Krankheit und Not, von selber gab's alles, was nötig;
Denn ein jeglicher Wildbach strömte von Wein, mit den Broten stritten die Semmeln
Vor der Menschen Mäuler und flehten sie an ‚verspeist uns, wenn ihr uns lieb habt'.
Und die Fische kamen hinein in das Haus geschwommen und brieten sich selber,
Und legten sich selber zum Mahl auf den Tisch, und ein Strom von leckerer Brühe
Floß längs der Sessel und wälzte daher aus Fleisch die herrlichsten Klößchen,
Auch scharfe Kräutertunke war da, in Kanälen, für den, der sie mochte,
Da tauchte gemächlich den Bissen man ein, den zarten, und ließ ihn sich schmecken.
Auf den Tellern gab es den köstlichsten Brei, bestreut mit feinen Gewürzen.
Gebraten flogen die Lerchen hinein in den Mund zusammen mit Backwerk.
Und die Kuchen erhoben ein großes Geschrei, und drängten sich rings um die Backen.
Mit Leckerbissen der seltensten Art statt mit Knöcheln spielten die Kinder,
Und es waren die Menschen gar dick und rund, ein Geschlecht gewaltiger Riesen."

Neben der Mythentravestie gibt es aber gleichzeitig auch in Attika die realistische unpolitische Schilderung des täglichen Lebens, wie Epicharm sie gepflegt hat. Wir kennen von Pherekrates, einem älteren Genossen des Aristophanes, mehrere nach Hetären benannte Stücke, und in einem von ihnen, Korianno, ist das Motiv der Kotzebueschen Klingsbergs verwertet, daß Vater und Sohn Nebenbuhler um die Gunst desselben Mädchens sind — sehr deutlich macht der pietätlose Sohn seinem Vater klar, daß für ihn die Zeiten der Liebe vorbei seien. Auch hiervon sei eine kleine Probe gegeben. Korianno kommt aus dem Bade und beginnt mit einer alten Dienerin Glyke folgendes Gespräch (Fr. 69 K.):

Korianno.

„Ich komme ganz gesotten aus dem Bad
Mit trockner Kehle.

Glyke.

Ich geb' dir zu trinken.

Korianno.

Mein Speichel ist wie Leim, bei allen Göttern.

Glyke.

Soll ich das Becherchen dir füllen?

Korianno.

Nein!
Das kleine Ding! Die Galle regt's mir auf,
Seit ich aus ihm mal Medizin genommen.
Mein altes Maß schenk ein, das größere."

Als aber der von einem Knaben gemischte Wein kommt, ist die Mischung nicht recht (Fr. 70):

Korianno.

Untrinkbar, Glyke.

Glyke.

Nahm er zu viel Wasser?

Korianno.

Das reine Wasser ist's.

Glyke.

Was tatst du, Schlingel?
Wie mischtest du?

Knabe.

Zwei Teile Wasser, Mutter.

Glyke.

Und wieviel Wein?

Knabe.

Vier Teile.[1])

Korianno.

Geh zum Geier,
Du magst bei Fröschen wohl den Mundschenk spielen."

Auch diese Kleinmalerei ist Epicharm ja sehr ähnlich. Ich betone das Bestehen von Mythentravestie und realistischer Lebensschilderung in der Zeit der alten Komödie, weil man diese beiden Richtungen neben der viel glänzenderen politisch-persönlichen Komödie im 5. Jahrh. zu vergessen pflegt. Freilich blieben sie damals mehr im Hintergrund, aber im 4. Jahrh. nach dem Absterben der großen politischen Komödie, da treten sie plötzlich hervor und sind für die sogenannte mittlere Komödie von größter Bedeutung.

Die große politische Komödie Athens ist eins der Wunder der hellenischen Kultur, in ihrer Art ebenso einzig, ebenso unnachahmlich wie der Parthenon oder der Hermes des Praxiteles. Höchster lyrischer Schwung und derbste Unflätigkeit, reinste patriotische Empfindung und giftigste Verleumdung politischer Gegner, reichste dichterische Phantasie und possenhafte Trivialität, tiefer Sinn und leichtfertiger Unsinn sind in ihr untrennbar vereint und machen sie zu einem ebenso widerspruchsvollen, bei allen Schwächen wunderbar anziehenden Gebilde wie die attische Demokratie des 5. Jahrh., mit der sie lebte und starb. Es ist durchaus unrichtig, der alten Komödie eine feste politische Tendenz oder gar eine über den Parteien erhabene politische Weisheit zuzusprechen. Sie ist stets das Organ der Opposition, in ihr macht sich immer der Unwille über wirkliche oder vermeintliche Mißstände des gerade herrschenden Regiments Luft. Will man über-

1) Die normale Mischung ist zwei Teile Wasser auf einen Teil Wein.

haupt von einer durchgehenden Stimmung reden, so ist es die Begeisterung für „die gute alte Zeit" — die es bekanntlich nie gegeben hat, und die in den Augen jeder neuen Generation ein neues Ansehen gewinnt. In Perikles' Zeit wird die Epoche des Kimon gefeiert, und Perikles, der zwiebelköpfige Zeus mitsamt seiner hundsäugigen Hera, der Aspasia, auf das grimmigste befehdet. Seine vorsichtige Zurückhaltung im Beginn des peloponnesischen Kriegs wird als jämmerliche Feigheit verspottet und eine kühne Angriffspolitik stürmisch gefordert. Als dann nach seinem Tode der Gang der Kriegsereignisse seiner Politik nur zu sehr recht gab, schlägt die Stimmung der Komödie völlig um, nun verlangt sie Frieden um jeden Preis, und die Verteidiger einer energischen Fortführung des Krieges, der gewissenlose, aber tatkräftige Demagoge Kleon und ein ehrlicher Soldat wie Lamachos sind ihre Prügelknaben. Derselbe Aristophanes, der in den Acharnern Lamachos als Typus des eitlen Maulhelden darstellt, ehrt ihn nach seinem Tode als echten Helden. Es ist verkehrt, in der Komödie politische Überzeugungen zu suchen, nicht politische Grundsätze, sondern politische Stimmungen bringt sie zu lebhaftestem Ausdruck. Was das Volk im Augenblick bewegt, das greift der Dichter für das nächste Dionysosfest auf, aktuell muß sein Stück vor allem sein, darum arbeiten die Dichter auch überaus rasch; es läßt sich nachweisen, daß Aristophanes Stücke, die im Januar aufgeführt werden sollten, meist erst im Herbst konzipiert hat. Unbegreiflich ist uns modernen Menschen immer wieder, daß das athenische Volk sich die rücksichtslose Verhöhnung seiner doch von ihm selbst gewählten Führer gefallen ließ, daß die Obrigkeit nicht einschritt. Versucht hat sie das allerdings mehrfach, aber ohne durchgreifenden Erfolg. In der gefährlichen Zeit des samischen Aufstandes ist, gewiß auf Wunsch des Perikles, ein Gesetz gegen den persönlichen Spott der Komödie erlassen worden, aber schon nach drei Jahren (437/6) hat man es wieder aufgehoben. Als ferner Aristophanes 426 es wagte, in seinen Babyloniern an den großen Dionysien in Gegenwart der Gesandten aller Bundesgenossen, die zu diesem Feste die Tribute nach Athen bringen mußten, die attischen Bündner als barbarische gebrandmarkte Sklaven in der Mühle darzustellen, da zog ihn Kleon wegen Beleidigung des Volkes vor Gericht, und man merkt es der beflissenen Verteidigung des Dichters in der Komödie des nächsten Jahres, den Acharnern, an, daß das Volk ihm diese, in der Tat arge, politische Entgleisung doch übel

genommen hatte. Noch einmal hat dann, wie es scheint, in der Zeit der sizilischen Expedition, ein Demagoge Syrakosios versucht, den Komikern den frechen Mund zu verbieten, aber wieder erfolglos. Nicht infolge von Verboten ist die alte Komödie untergegangen, wie man im Altertum vielfach angenommen hat, sie starb von selbst ab, als die Macht des attischen Reiches und mit ihr die überströmende Lebenskraft des attischen Demos gebrochen war.

Unter den zahlreichen begabten Dichtern, die etwa von der Mitte bis zum Ende des 5. Jahrh. die komische Bühne beherrschten, sind drei als Sterne ersten Ranges ausgesondert und im späteren Altertum allein gelesen worden, Kratinos, Eupolis und Aristophanes. Wir besitzen eine feine, auf gute alexandrinische Quellen zurückgehende Charakteristik der drei Männer, danach ist Kratinos wie der älteste, so auch der herbste in seiner Kunst, mit scharfem Spott verbindet er nicht wie Aristophanes die Anmut, an Erfindung ist er reich, aber er versteht es noch nicht, eine glückliche Idee durch ein ganzes Stück durchzuführen, man wird zusammenfassend sagen dürfen, die verschiedenen Elemente, aus denen die alte Komödie zusammengesetzt ist, sind bei ihm noch weniger als bei Aristophanes zur künstlerischen Einheit verschmolzen. Wir sahen, daß er in der Odysseuskomödie einfach das Epos travestierte, aus einem neueren Papyrusfund, einer Inhaltsangabe des Dionysalexandros lernen wir aber, daß er auch die Mythentravestie mit politischem Spott zu durchtränken wußte. Der Inhalt des Dionysalexandros scheint zunächst rein mythisch: Da Paris-Alexandros Angst hat, die Rolle des Richters in der Schönheitskonkurrenz der drei Göttinnen zu übernehmen, läßt sich Dionysos von Hermes überreden, für den königlichen Hirten einzutreten, daher der Name Dionysalexandros. Nach der Parabase, die wieder von den Dichtern handelte, kommen die Göttinnen, Hera verspricht ihm große Macht, Athena Glück im Kriege, Aphrodite aber Schönheit und Liebesglück, und deshalb entscheidet Dionysos sich für sie. Er holt die Helena aus Sparta, als er aber gleich darauf vernimmt, die Achäer verheerten das Land — man sieht, über Schranken des Raums und der Zeit ist die Komödie durchaus erhaben —, da bekommt er es mit der Angst vor dem troischen Königssohn, dessen Rolle er spielt, er steckt Helena als Gans in einen Geflügelkorb und staffiert sich selbst als Widder aus. Alexandros entdeckt beide und will sie sofort den Achäern ausliefern, doch Helena sträubt sich, und Alexandros läßt sich bewegen,

sie als seine Gattin zu behalten, den Dionysos aber schickt er zu den Achäern, und der Satyrchor folgt ihm, da er seinen Herrn nicht verlassen will. Diese burleske Verzerrung epischer Motive wird nun aber dadurch politisch, daß der Dichter den Dionysos mit Perikles in Parallele setzt. Wie Dionysos um einer schönen Frau willen den verheerenden Feind ins troische Land bringt, sich dann aber feige versteckt, so hat Perikles angeblich um Aspasias willen den Krieg mit den Spartanern angefangen und wagt keinen Kampf, als diese das attische Land verwüsten; die Auslieferung des Dionysos an die Achäer ist am Schluß ein deutlicher Fingerzeig, daß die Athener durch Preisgabe des Perikles den Frieden zurückgewinnen könnten. Es steckt also eine bitterböse politische Spitze in dem scheinbar so harmlosen Stück.

Weniger bedenklich ist der persönliche Spott in der letzten Komödie, die wir von Kratinos kennen, der „Flasche", denn hier hält er sich selbst zum besten. Wir haben die Verse aus der Parabase der Ritter kennen gelernt, in denen der junge Aristophanes den alten Rivalen als einen durchaus abgelebten trunkfälligen Greis hinstellt, mit dem man wegen seiner früheren Leistungen Mitleid haben müsse. Das stachelte den Alten noch einmal zu einem großen Wurf auf, im folgenden Jahr 423 schrieb er die Flasche (πυτίνη) und errang damit einen glänzenden Triumph über den kecken jungen Nebenbuhler Aristophanes, dessen Wolken auf den dritten und letzten Platz gedrängt wurden, eine Niederlage, die der bisher durch Erfolge verwöhnte Dichter lange nicht verschmerzen konnte. Mit großer Kühnheit brachte Kratinos sich selbst auf die Bühne. Die Komödie erschien als seine rechtmäßige Ehefrau und beklagte sich bitter, daß ihr der Dichter neuerdings untreu geworden sei und eine Liebschaft mit der Trunkenheit (μέθη) unterhalte. Sie beschließt, sich von ihm zu trennen und wegen böswilliger Verlassung gegen ihn zu klagen. Kratinos' Freunde reden ihr gut zu, es nicht zum Äußersten kommen zu lassen, und sie versteht sich dazu, den Dichter in andrer Weise auf den Pfad der Tugend zurückzuführen. Sie will alle Trinkgeschirre im Haus zertrümmern, damit der Ungetreue nicht mehr der Trunkenheit huldigen kann. Das Weitere läßt sich nur erraten. Offenbar gelingt es dem Dichter, wenigstens eine Flasche aus dem Strafgericht zu retten, und in flammenden Worten verteidigt er das Recht des Dichters auf dionysische Begeisterung — und auf Genuß der Gottesgabe. Es fällt dabei der lapidare Satz (Fr. 199):

„Wer Wasser trinkt, der bringt nichts Rechtes je zustand."

Es mag sein, daß die Ausführung auch in dieser Komödie zu wünschen übrig ließ, aber die Grundidee ist glänzend, und sie hat noch in der Kaiserzeit dem gewandten Spötter Lukian den Stoff zu einer seiner besten Schriften gegeben.

An Eupolis, dem zweiten der drei Klassiker der alten Komödie, rühmt die erwähnte Vergleichung vor allem die gewaltige Erfindungskraft. Seine Stoffe seien groß, und er wisse sie folgerichtig durchzuführen, dabei sei sein Witz anmutig und von sicherer Wirkung. Wir werden dies Urteil bei einer Betrachtung seines letzten und besten Werkes, der Demen, bestätigt finden. Sehr jung hat Eupolis im Jahre 429 zu dichten begonnen; zusammen mit Aristophanes, anfangs als dessen hilfreicher Freund, dann als sein scharfer Gegner, hat er etwa 17 Jahre die komische Bühne beherrscht und ist nach einer durchaus unverdächtigen Nachricht auf der Höhe seines Ruhms 411 im Kampf für das Vaterland in einer Seeschlacht am Hellespont gefallen. Wahrscheinlich lesen wir noch heute seinen Namen auf einer in Stein gehauenen Liste der in jenen Kämpfen gefallenen Athener. Daß wir von ihm so wenig haben, ist wohl der schmerzlichste Verlust, den wir in der Geschichte der attischen Komödie beklagen müssen; aber die drei Papyrusblätter aus den Demen geben doch Hoffnung, daß wir noch mehr von ihm zurückgewinnen, denn er ist bis ins 4. Jahrh. unserer Zeitrechnung gelesen worden.

Dem dritten Genossen des Dreigestirns, Aristophanes, erkennt der genannte Traktat eine Mittelstellung zwischen den beiden andern zu, er sei weder so scharf wie Kratinos noch so liebenswürdig wie Eupolis, aber er habe gegen die „Frevler" die Kraft des Kratinos und darüberhin gleite doch eupolideische Anmut. Aristophanes ist der einzige Dichter der alten Komödie, den wir wirklich kennen, und nur durch ihn haben wir von der ganzen Kunstgattung eine lebendige Vorstellung. In den elf erhaltenen Komödien können wir seine ganze Entwicklung von glänzenden Anfängen zur Höhe der Meisterschaft und weiter den Abstieg zu schwächeren Werken des gealterten Mannes verfolgen. Er hat das in diesem Falle zweifelhafte Glück gehabt, viel älter zu werden als Eupolis, bis auf etwa 60 Jahre hat er es gebracht, und ist gegen Ende seines Lebens ein Jahr lang wohlbestallter Ratsherr gewesen, aber seine letzte Lebenszeit fiel in eine Epoche, die für die alte politische Komödie keinen Raum mehr hatte, und so hat er die eigene Kunstgattung überlebt. Auch Aristophanes hat sehr

jung zu dichten begonnen. Als er 425 das älteste der erhaltenen Stücke, die Acharner, aufführen ließ, zählte er kaum viel mehr als 20 Jahre, und doch waren schon zwei andre Stücke, die Schmausbrüder und die bereits erwähnten Babylonier, vorangegangen. Eine Eigentümlichkeit des Aristophanes ist es, daß er sehr häufig seine Stücke nicht selbst auf die Bühne brachte, sondern gewiegten Theatermännern wie Kallistratos und Philonides zur Aufführung überließ. Nicht nur seine drei ersten Komödien hat er diesen Mittelsmännern übergeben, auch auf der Höhe seines Ruhmes, und dann wieder am Ausgang seines Lebens übertrug er dritten Personen die Sorge für Einstudierung und Aufführung seiner Stücke. In diesen Fällen verzichtete er auf den Ruhm und wohl auch auf den Lohn des offiziellen Siegers, aber das Publikum wußte doch genau, wer sich hinter den Strohmännern verbarg, und der Dichter selbst rechnet durchaus damit, daß das Publikum ihn erkannte. Es muß ihn wohl ein Mangel an Begabung oder an Neigung für die Tätigkeit des praktischen Theaterregisseurs zu diesem Vorschieben anderer Personen bestimmt haben.

Die Eigentümlichkeiten der aristophanischen Kunst in Aufbau und Szenenführung will ich später an seiner m. E. genialsten Schöpfung, den Vögeln, erörtern, aber einen kurzen Überblick über seine älteren Stücke muß ich schon jetzt geben.

In den 425 aufgeführten Acharnern ist das Thema die tiefe Friedenssehnsucht des attischen Landvolkes, das unter den immer wiederholten Einfällen der Spartaner so schwer litt. Ein wackerer Landmann Dikaiopolis ist des langen Krieges und des müßigen Herumlumgerns in der Stadt satt. Da in der Volksversammlung wieder nur schwindelhafte Gesandtschaften vom Perserkönig und wilden barbarischen Hilfsvölkern auftreten, schließt er mit den Spartanern einen Privatfrieden. Hier gestattet sich der Dichter eine Personenvertauschung, die so recht die ungebundene Freiheit der alten Komödie illustriert. Da er seinen Dikaiopolis für die Handlung nicht entbehren kann, läßt er ihn nicht selbst nach Sparta gehen, um den Friedensvertrag abzuschließen, sondern einen Mittelsmann Amphitheos schicken, in dem man vergebens irgendeinen bekannten Athener hat wittern wollen. Im Verlauf von 40 Versen legt Amphitheos den Weg nach und von Sparta zurück und bringt die Verträge, die sehr glücklich in Form von Weinen verschiedenen Alters symbolisiert werden, — Weinspenden sind beim Abschluß jeglichen Vertrages durch den Ritus vorgeschrieben, und des-

halb heißen Verträge selbst Spenden (σπονδαί). Aber nicht unbeachtet ist er mit seiner duftenden Last heimgekehrt, die Köhler von Acharnai, die Vertreter des alten kernfesten Athenertums haben ihn bemerkt und verfolgen den Vaterlandsverräter in heftigem Zorn. Hören wir ihn selbst (V. 177 ff.):

Amphitheos.

„Ich muß ja spornstreichs fliehen, zu entfliehen dem Acharnervolk.

Dikaiopolis.

Was gibts?

Amphitheos.

Ich eilte mit den Friedensspenden her;
Das witterte so ein Haufen betagter Acharniker,
Steinkohlenalte Tölpel, eichenklotzige
Griesgrame, Marathonskämpfer, hagebüchene Kerls.
Darauf schrien sie alle auf einmal los: ‚Du Schurke du!
Den Frieden holst du, und unsre Reben sind zerhaun!'
Und sammelten sich in ihre Wämser Steine auf.
Da riß ich aus, sie setzten mir nach, sie schrien mir nach."

Und kaum hat sich Dikaiopolis für den süßesten, dreißigjährigen Frieden entschieden, da kommt auch schon der Chor der Verfolger in heller Wut auf die Bühne (V. 204 ff.):

Chor (Strophe):

„Hier ihm nach! verfolg' ihn jeder, sorglichst fraget nach dem Mann
Jeden, der die Straße wandert! Viel ja liegt dem Staat daran,
Diesen Menschen festzunehmen! — Sagt mir, Leute, wenn ihrs wißt,
Wo der Mann, der die Friedensspende holte, hingeflüchtet ist.
Der ist fort, durchgewischt
Über alle Berge! Weh,
Daß mich heut' Alter drückt!
Hätt' ich nur die jugendliche Kraft noch, da den Kohlenkorb
Vollgepackt, aufgesackt,
Ich im Laufe selbst Phayll
Eingeholt,
Nicht so leicht wäre mir
Dieser Schuft, Friedensschuft,
Hätt ich mich da hinter ihm
Hergemacht,
Nicht so flink jetzt entwischt.

(Gegenstrophe):

Aber jetzt, da meine Beine steif geworden sind und schwach,
Und ich alter Lakratide kaum die eignen Füße trag',

Ist er weg! Verfolgt ihn dennoch; höhnen soll uns der doch nicht,
Uns Acharnern, sind wir alt auch, uns entflohn zu sein, der Wicht!
Der, o hör's, Vater Zeus,
Götter hört's! der vom Feind
Frieden nimmt, Frieden bringt,
Feinden, die ich ewiglich mit Krieg und Haß verfolgen will,
Seit sie mir das Feld zerstört!
Nein, ich laß' eh'r nicht ab,
Bis ich ins Fleisch
Pfriemengleich ein mich tief,
Blutigtief, marterwild,
Solchem Volk bohre, daß es
Nimmer mir
Meine Reb' mehr zertritt."

Unzweifelhaft verfolgen die zornigen Greise Amphitheos, aber der hat seine Rolle ausgespielt, er verschwindet spurlos aus dem Stück, und die Acharner kehren ihre Wut ohne irgendein Wort der Aufklärung gegen Dikaiopolis, sobald sie ihn erblicken, wie er mit Familie und Gesinde eine fröhliche Dionysosprozession veranstaltet. Heftig dringen sie mit ihren Steinen auf ihn ein, und es bedarf vieler Listen und Scherze, bis Dikaiopolis den widerstrebenden Chor davon überzeugt hat, daß die Spartaner nicht allein am Kriege schuld seien, sondern Perikles und andre Athener ohne rechten Grund das Volk in den Krieg gehetzt hätten. Aber schließlich kann auch der zu Hilfe gerufene Lamachos, als typischer Bramarbas gezeichnet, die Sache der Kriegsfreunde nicht retten, der Chor gibt Dikaiopolis recht. Damit sind wir bis zur Parabase gelangt, und die Handlung ist im Grunde aus. Der ganze zweite Teil des Stücks ist nur eine Ausmalung des glücklichen Friedenszustandes des Dikaiopolis, der gestützt auf seine Verträge einen fröhlichen Markt für die Grenznachbarn eröffnet, während sein Gegner Lamachos in den Krieg muß, viel Mühsal und Wunden zu ertragen hat und zum Schaden noch den Spott erntet. Eine Fülle episodischer Szenen, sehr derb und lustig, aber fast ohne inneren Zusammenhang rollt sich ab, die Handlung löst sich auf in einzelne Possenszenen fast wie in der Urzeit der Komödie.

Viel geschlossener und von größerer politischer Bedeutung sind die 424 aufgeführten Ritter. Nach dem glänzenden Erfolge von Sphakteria, den er freilich zum guten Teil den umsichtigen Vorbereitungen des Demosthenes zu danken hatte, stand Kleon auf dem Gipfel seiner Macht, seine Stellung schien so gesichert wie die des Perikles. Da

greift ihn der Komiker keck an. Zwei Sklaven des alten Herrn Demos (d. i. das attische Volk), Nikias und Demosthenes, klagen beweglich, daß mit ihrem eigensinnigen Gebieter gar nicht mehr auszukommen sei, seit er sein ganzes Vertrauen einem neuen Sklaven, dem frechen Paphlagonier, das ist Kleon, geschenkt habe. Ein gestohlenes Orakel verkündet ihnen, der Lederhändler (Kleon) werde dem Wursthändler erliegen. Es gelingt auch, einen Wursthändler Agorakritos aufzutreiben, der an Gemeinheit, Frechheit und List dem Paphlagonier überlegen ist. Die ganze Handlung besteht nun darin, daß immer wieder der Paphlagonier vom Wursthändler mit seinen eigenen Waffen der Prahlerei, Schamlosigkeit und Niedertracht geschlagen wird. Der alte Herr Demos, in dessen Gunst sich der Wursthändler durch Schmeichelei und Geschenke schnell eindrängt, entscheidet sich endgültig für ihn, als er ihm als letzte Gabe einen aus dem Korbe des Paphlagoniers gestohlenen Hasenbraten bringt, der Paphlagonier muß seinen Kranz abgeben. Und nun kommt das Überraschendste: nach einer ganz oder großenteils von Eupolis beigesteuerten zweiten Parabase erscheinen der Demos und der Wursthändler völlig umgewandelt. Agorakritos ist zum Ideal eines Volksführers geworden und Herrn Demos, den alten Murrkopf, hat er aufgekocht, von nun an wird der wieder frisch und kraftvoll sein wie zur Zeit der Perserkriege. Ohne diesen Abschluß hätte sich das Volk wohl schwerlich die grausame Personifikation seiner eignen Schwächen gefallen lassen. Wichtig ist, daß die alte Komödie auf die folgerichtige Durchführung eines Charakters noch kein Gewicht legt, sondern seine Umkehrung der Wirkung zuliebe gestattet. Im Gegensatz zu den Acharnern ist die Handlung der Ritter streng geschlossen, ganz frei von Episodenreihen, aber deshalb auch unleugbar weniger bunt und lustig.

Es folgt das Schmerzenskind der aristophanischen Muse, die Wolken. Er hatte auf diese Philosophenkomödie große Hoffnungen gesetzt, nun aber fiel sie an den Dionysien von 423 durch, d. h. sie bekam den letzten Platz hinter Kratinos' Flasche und dem Konnos des Ameipsias, eines sonst weniger erfolgreichen Komikers, der noch dazu ziemlich dasselbe Thema behandelte wie Aristophanes. Der Dichter hat sein Stück dann umgearbeitet, um es noch einmal auf die Bühne zu bringen, aber er ist damit nicht fertig geworden, und nun liegt es uns nur in der zweiten unfertigen Bearbeitung vor. Das Stück ist auch bei der Nachwelt für den Dichter verhängnis-

voll geworden. Die Geringschätzung, mit der Aristophanes von der französischen Renaissance und ganz besonders von der Aufklärung behandelt wurde — ging doch Voltaire so weit zu sagen: „Ce poète comique, qui n'est ni comique ni poète“ —, gründet sich wesentlich auf die Wolken, man konnte dem Dichter seine Angriffe auf Sokrates nicht verzeihen. Der Kampf des Dichters gilt in den Wolken der modernen sophistischen Aufklärung, und als deren Vertreter wählt er, unglücklich genug, den Sokrates. Was er als seine Lehre und Methode vorbringt, hat mit der wirklichen sokratischen Philosophie nicht das mindeste zu schaffen, auch hat der alte Possentypus des prahlenden Scheingelehrten viele Züge zum aristophanischen Sokrates leihen müssen, aber das äußere Bild des wunderbaren, jedem Athener bekannten Mannes hat der Dichter doch so treffend karikiert, daß selbst Plato im Gastmahl einen Vers der Wolken zitiert, um die äußere Erscheinung des großen Weisen darzustellen. Der Inhalt des Stückes in seiner jetzigen Gestalt ist kurz folgender: Strepsiades, ein braver, durch die noblen Passionen seines Sohnes und seiner Frau verarmter Athener, weiß sich seiner Schulden nicht mehr anders zu erwehren, als daß er seinen Sohn Pheidippides in die Grübelbude des Sokrates schickt, wo man lernt, „die schwächere Sache zur stärkeren zu machen“. Als der Sohn sich weigert, geht der Vater selbst in die Lehre der Grübler, deren Treiben sehr ergötzlich, ganz possenhaft, geschildert wird. Wenigstens die bekannteste Probe der hohen Weisheit, die einer der Schüler dem alten Strepsiades als Mysterion mitteilt, sei hier wörtlich angeführt (V. 144 ff.):

Schüler.

„Soeben fragte Sokrates den Chairephon,
Wie weit ein Floh, nach eignen Schuhes Maße, springt;
Es stach da nämlich einer in Chairephons Augenbrau'n
Und enthüpfte behend dann auf das Haupt des Sokrates.

Strepsiades.

Wie mocht' er das ausmessen?

Schüler.

Auf das sinnigste!
Wachs ließ er schmelzen, nahm darauf den Floh herab
Und tauchte dessen beide Füßlein ins flüssige Wachs;
Sobald es kalt war, hatte seinen Schuh der Floh;
Den löst er ab und begann zu messen den Zwischenraum.

Strepsiades.

O König Zeus, was das 'ne Schärfe des Geistes ist!"

Aber Strepsiades' alter Kopf ist zu hart für die spitzfindigen Künste der modernen Dialektik, er wird schließlich als unfähig hinausgeworfen, und auf Rat des Wolkenchors, in dem die windigen Truggestalten der neumodischen Weisheit eine sehr originelle Verkörperung finden, bestimmt er doch schließlich den Sohn, an seiner Stelle den Kursus in der Grüblerbude durchzumachen. Bei dem schlägt die neue Weisheit besser an, er hat rasch ausgelernt und übt seine Kunst nur zu bald an dem Vater. Bei einem Streit über alte und neumodische Dichter wird der Sohn tätlich gegen den Vater und weist ihm in einem großen Redekampf nach, daß er dazu berechtigt sei, denn der Vater habe ihn ja auch in der Kindheit geschlagen und stehe jetzt als Greis selbst in der zweiten Kindheit. Der Vater erklärt sich für besiegt durch die Redekunst des Sohnes, als aber dieser sich anheischig macht nachzuweisen, er dürfe auch die Mutter schlagen, da reißt dem Alten die Geduld, mit Hacke und Feuer zerstört er die Bude der Grübler, die Gottesfurcht, Recht und Pietät über den Haufen werfen. Das Stück hat prachtvolle Szenen und erhebt sich am Schluß zu einer fast tragischen Wucht, aber in der jetzigen Gestalt schließen die einzelnen Teile vielfach schlecht aneinander an, und das Ungerechte der Sokratescharikatur verstimmt.

Besseren Erfolg hatte Aristophanes im nächsten Jahr 422 mit den Wespen, in denen die Richterleidenschaft des Volkes verspottet wird. Seit Kleon den täglichen Richtersold auf 3 Obolen (39 Pf.) erhöht hatte, drängten alle attischen Kleinbürger sich mit doppeltem Eifer zu dem einflußreichen Richteramt. Aristophanes führt nun einen solchen richterwütigen Alten Philokleon (Kleonfreund) vor, der von seinem Sohn Bdelykleon (Hassekleon) im Hause eingesperrt gehalten wird, um ihn vom Gericht fernzuhalten. Vergebens sucht er auf die drolligsten Arten zu entwischen, vergebens ruft er die Hilfe seiner Mitrichter, des Wespenchors an, der Sohn läßt nicht locker und erbietet sich, dem Vater die Nichtigkeit der Richterherrlichkeit zu erweisen. Der Agon zwischen Vater und Sohn wird ausgefochten, und es gelingt Bdelykleon, den Vater und den Wespenchor zu überzeugen, daß die Richter eigentlich übel daran sind, sie werden für ihre mühevolle Arbeit noch längst nicht nach Gebühr entschädigt, haben bei weitem nicht den Anteil an den Einkünften und der Macht, der ihnen zukommt. Durch

das Versprechen, ihm im Haus einen gemütlichen kleinen Privatgerichtshof einzurichten, bewegt der Sohn den Vater endlich, auf die Richtertätigkeit zu verzichten, und vor diesem Privatgerichtshof wird dann sofort ein sehr ergötzlicher Hundeprozeß mit politischem Hintergrund ausgefochten. Damit sind wir bis zu der ungewöhnlich weit nach hinten gerückten Parabase gelangt, und die Handlung ist im Grunde erschöpft. Es folgt eine Reihe locker aneinander gereihter Episoden, der bisher so verständige Sohn will plötzlich seinen Vater in das modisch elegante Leben einführen, und der Alte gibt sich den Freuden des Gelags bis zur wüstesten Ausgelassenheit hin, man sieht dem Dichter die Mühe an, zu einem Abschluß zu kommen.

Ähnlich steht es mit dem Frieden, der 421 an eben dem Dionysosfeste auf die Bühne kam, an welchem der Nikiasfrieden in Kraft trat. Euripides hatte seinen Bellerophontes auf dem Pegasos in den Himmel fliegen lassen, um zu sehen, ob es dort wirklich Götter gebe, diese Szene gibt dem Komiker sein Eingangsmotiv. Vor den Augen der Zuschauer schwebt ein ehrlicher Landmann Trygaios auf einem Mistkäfer zum Himmel auf, um von Zeus die Erlösung der Hellenen von der Kriegsnot zu erbitten. Derb und geistreich zugleich wird die Wahl des ungewöhnlichen Reittiers durch eine äsopische Fabel und die Proviantersparnis begründet — der Reiter wird den Käfer leicht ernähren —, höchst übermütig die Flugmaschine in ihrer Unzulänglichkeit geschildert. Im Himmel, d. h. auf dem Dach des Bühnengebäudes, findet Trygaios den Zeus nicht an, aus Kummer über die ewigen Bruderkriege der Hellenen sind alle Götter in die allerhöchsten Höhen entwichen, nur den Hermes als Hauswart und den Kriegsgott (Polemos) haben sie zurückgelassen. Polemos wird die Hellenen vernichten, die Friedensgöttin Eirene hat er in eine tiefe Grotte geworfen und deren Mündung mit vielen Steinen verrammelt. Nach einer Zwischenszene, in der Polemos alle Griechen zu Brei zu zerstampfen droht und sich vergebens von Athenern und Lakedaimoniern Mörserkeulen dafür leihen will — beide Staaten haben ihre Mörserkeulen, Kleon und Brasidas, verloren! —, ruft Trygaios alle Hellenen zusammen, um in gemeinsamer Arbeit die Friedensgöttin aus ihrer Grube zu befreien. Der Chor der Panhellenen erscheint, und nach langer Arbeit, bei der keineswegs alle Stämme gleich eifrig Hand anlegen, gelingt es, die Göttin mit Seilen aus ihrer Grube heraufzuholen. Geleitet von Theoria (Festgesandtschaft) und Opora (Ernte) erscheint

die Göttin, die nicht spricht und durch eine kolossale Puppe dargestellt wird, und da der Mistkäfer inzwischen davon geflogen ist, steigt Trygaios mit seinen drei Begleiterinnen auf einer Treppe zur Erde (der Orchestra) nieder. Damit ist aber auch der bisher so frisch sprudelnde Quell der dichterischen Phantasie erschöpft. Nach der Parabase geschieht eigentlich nichts mehr, ein Weiheopfer für die Friedensgöttin und der Hochzeitszug des Trygaios mit der Opora geben den dürftigen Rahmen für allerlei Episoden, die mehr derb als witzig sind.

Wenigstens an einem Stücke möchte ich in genauer Analyse die Eigentümlichkeiten des Aufbaus und der Szenenführung aristophanischer Komödien eingehend erläutern, und ich wähle dazu sein Meisterstück an Phantasie, Anmut und Geschlossenheit, die Vögel. Sieben Jahre, aus denen wir keine aristophanische Komödie besitzen, trennen die Vögel vom Frieden, im Jahre 414 ließ der Dichter sie durch Kallistratos auf die Bühne bringen, und wir begreifen es schwer, daß dies hinreißende Stück nicht den ersten Preis erhielt, sondern hinter Ameipsias' Komasten zurückstehen mußte. Ähnliche Überraschungen erleben wir auch bei den Tragikern, Stücke, die wir besonders lieben und bewundern, die auch im späteren Altertum aufs höchste geschätzt wurden, haben bei der Uraufführung keinen vollen Erfolg gehabt, so erhielt Sophokles' König Oidipus nur den zweiten, Euripides' gewaltige Medeia gar nur den dritten Platz. Als Aristophanes seine Vögel dichtete, hatten sich die Athener gerade auf die verhängnisvolle sizilische Expedition eingelassen. Mit großen Hoffnungen hatte man die glänzendste Flotte, die Athen je ausgerüstet, im Hochsommer 415 in See stechen sehen, obwohl die tiefe politische Erregung, die sich unmittelbar vorher in den Hermenfrevel- und Mysterienprozessen entladen hatte, ein unglückliches Omen für das Unternehmen bedeutete. Etwa im September hatte das Volk den Feldherrn Alkibiades, die Seele des ganzen Zuges, als Mysterienfrevler durch das Staatsschiff Salaminia von Katana nach Haus holen lassen und dadurch in die Arme des Erbfeindes Sparta getrieben. Was der Verlust des genialen Mannes bedeutete, machte man sich in Athen zunächst nicht klar; wenn auch die erhofften schnellen Erfolge ausblieben, so ließ sich doch der Krieg zunächst nicht ungünstig an, Nikias besiegte die Syrakusaner in offener Feldschlacht im November 415. So herrschte im Winter in Athen eine unruhige, nervöse Spannung, gerade die ungewisse Erwartung reizte die Phantasie zu immer neuen ausschweifenden Plänen. Aus dieser

Stimmung heraus sind Aristophanes' Vögel erwachsen. Zwei Athener, Ratefreund (Peithetairos) und Hoffegut (Euelpides), denen die Heimat zu enge geworden ist, ziehen aus, um ein neues Land voll märchenhaften Glücks zu finden. In lebhaftem Gespräch treten beide auf, sie haben sich auf dem Markt eine Dohle und eine Krähe gekauft, die sie zunächst einmal zu dem Wiedehopf, oder wie Droysen übersetzt, dem Kuckuck, führen sollen; der ist einst als König Tereus Schwiegersohn des attischen Königs Pandion gewesen, bis er in einen Vogel verwandelt wurde, er wird die Landsleute freundlich aufnehmen und kann ihnen am besten den Weg in das gelobte Land zeigen, denn er kommt weit herum in der Welt. Die beiden irren zunächst mißvergnügt und auf ihre Vögel scheltend umher, aber sie bringen es nicht fertig, im Zwiegespräch die nötige Exposition zu geben, sondern Ratefreund wendet sich mit kecker Durchbrechung der Illusion (V. 26) unmittelbar an das Publikum:

„Ist's nicht abscheulich, daß, obschon uns so verlangt,
Zu den Geiern zu kommen, und wir soviel dafür getan,
Wir nun den Weg zu finden nicht imstande sind?
Denn wir, o Männer, die ihr das Spiel zu sehen kamt,
Wir leiden just das Umgekehrte wie Sakas dort;
Der drängt sich, da er nicht Bürgers Kind ist, ein; doch wir
Geehrt in Zunft und Gilde, Bürger schlecht und recht
Wie die andern Bürger und von niemand fortgejagt,
Sind aus der Heimat weggeflogen mit Sack und Pack,
Sie eben selbst nicht hassend, die ehrenwerte Stadt,
Als sei sie an sich nicht schön und groß und glücklich, frei
Und gleich für alle, drin zu versporteln Hab und Gut.
Die Zikade hört man zween Monate oder drei
In der Linde schwirren, aber die Athenaier stets
Im Gerichte schwirren und wirren all ihr Lebelang.
Deswegen gehen wir zwei selbander diesen Gang;
Mit Topf und Korb und Myrrhenreis irrwandeln wir
Und suchen nach einem unbekümmerten Stückchen Welt,
Dort hingestiftet zu leben bis an ein selig End!
Und unsre Reise geht zur Stund' zu Tereus hin,
Dem Kuckuck, höchstdenselben zu fragen, ob er wohl
Dergleichen Ort wo hat gesehn, soweit er flog."

Dieser Übergang des Eingangsdialogs in eine direkte Anrede an die Zuschauer, die erst die eigentliche Exposition gibt, ist für die alte Komödie sehr charakteristisch. Genau so sind die Eingangsszenen der Ritter, der Wespen, des Friedens gebaut; wohl mit Recht hat man darin eine Nachwirkung der alten Possentechnik gesehen, so wie auch

bei uns Kasperle oder Hänneschen gern das verehrliche Publikum anspricht und über das kommende Spiel aufklärt.

Inzwischen sind die beiden Wanderer vor der Felsspalte angelangt, in der Tereus wohnt. Auf ihr Pochen erscheint zunächst der Vogelsklave des Wiedehopfs, denn als früherer König hat er auch jetzt seinen Diener, aber bald kommt auch der Herr mit der Würde eines tragischen Königs herausstolziert, und nach einigen Scherzen über seinen großen Schnabel tragen die Wanderer ihm ihren Wunsch, nach einem Schlaraffenland den Weg gewiesen zu erhalten, vor. Aber Tereus weiß auch keinen Rat, alle Plätze, die er vorschlägt, finden nicht den Beifall des edlen Paars, bis Ratefreund auf die geniale Idee verfällt, in der Luft unter den Vögeln eine neue Stadt zu gründen. Wenn die Vögel alle zusammen das Luftreich befestigen, dann können sie Götter und Menschen beherrschen. Was wollen die Götter tun, wenn man den Opferduft der Menschen nicht mehr durch die Luft zu ihnen dringen läßt? — Elend müssen sie verhungern. Der Plan findet Tereus' vollen Beifall, und er beschließt sofort, die Vögel zu einer großen Ratsversammlung zusammenzurufen. Erst weckt er sein Weibchen, die Nachtigall, die ihm mit ihrem süßen Lied helfen soll, die Vögel herbeizuholen, dann folgt mit Flötenbegleitung der Lockruf. In diesen beiden Stücken hat Aristophanes den Gipfel seiner lyrischen Kunst erreicht. Zart und weich, wirklich nachtigallenhaft, erklingt der Weckruf an die Nachtigall (V. 209):

„Süß Weibchen, auf, auf, und verscheuche den Schlaf,
Laß quellen den Born des geweihten Gesangs,
Den so süß hinströmt dein seliger Mund,
Wenn um dein, wenn um mein Kind Itys du
In unendlicher Sehnsucht hell wehklagst
Aus tiefster Brust.
Von der rauschenden Linde Gezweig steigt rein
Dein Schall zu dem Thron des Kroniden empor,
Wo der goldenumlockte Apoll dein lauscht
Und zu deinem Gesang in die Lyra greift
Und zu deinem Gesang den umwandelnden Chor
Der Unsterblichen führt;
Und es weht von der Lippe der himmlischen dir
Mittrauernd mit dir
Der Götter selige Wehmut."

Aber noch reicher entfaltet sich die Kunst des Dichters in dem Lockruf an die Vögel. In den wechselnden Rhythmen hört man die Scharen

der kleinen Vögel schwirren, hört die langbeinigen Sumpfvögel einherstolzieren, hört die Möwen sich in den Lüften wiegen. Droysens Übersetzung ist bewundernswert, und doch steht sie neben dem Original wie ein Lichtdruck neben einem farbensprühenden Gemälde.

„Kickuck, kuckuck, kuckuckuckuckuck.
Jo, io, hiho, hiho
Hervor, hierher, mein Mitgefieder allzumal!
Die ihr im saatgrünen Feld des Landmanns umher,
Ihr Gerstennäscher, Tausende, Tausende schwärmt,
Ihr Samenpicker, im Zug und im Fluge so geschwind
Schwirrend, zwitschernd, helle Stimmchen!
Tio, tio, tio, tio, tio, tio!
Und die ihr die Furchen hinab
Scholl' um Scholle niederduckend, trippeleilig, küchelkluckend,
Zirpenden Rufes irret!
Tio, tio, tio, tio, tio, tio, tio!
Die im Gärtlein ihr, in Efeus schwankenden Ranken
Naschend, haschend schlüpft und hüpfelt!
Ihr Vögel der Höh', Berberitzenschwelger, Schlehdornspatzen,
O geschwinde, geschwinde hierher auf meinen Ruf!
Trioto, trioto, totobrix!
Die ihr im Moor, die ihr im Rohr, wo es spinnt und summt und brütet,
Spinnen fangt, Fliegen schnappt!
Die ihr die tauige Wiese,
Marathons Seegrund, wo der Klee grünt, wo der Bach rinnt, hütet!
Vogel, du auch, flügelgrau
Heckegans, heckegans!
Ihr, die am Wogengestade der Brandung
Schwärmt und lärmt mit den Lenzhalkyonen,
Kommet, o kommt zu vernehmen die Neuigkeit,
Denn es versammeln sich alle Geschlechter heut,
Halsausreckende, beinausstreckende
Reiher, Kranich, Klapperstorch!
Denn ein Greis kam her voll Witz, voll Geist,
Voll Staatseinsicht,
Staatseinsichtsvoll sein Rat, sein Plan!
Kommt zu Rat her, kommet alle!
Eilet, eilet, eilet, eilet!
Torotorotorotorotorotix!
Kikabau, kikabau
Torotorotorotorotorotix."

Und sie kommen, alle, alle! Erst einzeln, damit man sie gründlich bewundern kann, dann in Scharen, bis die Orchestra erfüllt ist von 24 hüpfenden, flatternden, schreienden Vögeln, die sich nun in die

festen Glieder der Choraufstellung ordnen. Alle sind sie höchst empört, über ihren Mitvogel Tereus kaum weniger als über die fremden Gäste. Denn die Menschen, das sind ja die alten geschworenen Feinde der Vogelwelt, wie konnte Tereus es wagen, sie in das Vogelreich einzulassen! In lebhaften Tanzbewegungen fahren sie immer wieder wütend auf die Fremdlinge los, die sich mühsam mit Töpfen, Pfannen und Bratspießen gegen die zornigen Schnabelhiebe zu decken suchen. Endlich gelingt es Tereus, seine Genossen so weit zu beruhigen, daß sie wenigstens bereit sind, anzuhören, was denn die beiden Menschenkinder wollen; ein Waffenstillstand wird abgeschlossen. Nun entwickelt Ratefreund seinen großen Plan, und zwar tut er das in der Form des Agons. Dieser Agon ist ein ganz eigentümliches festes Kompositionsschema, in vielen Punkten der Parabase vergleichbar, dessen Bedeutung für den Bau der alten Komödie man erst in neuerer Zeit entdeckt hat. Wir sahen, daß schon bei Epicharm Streitreden zweier Parteien wie Erde und Meer, Wort und Wortin, eine wichtige Rolle spielen. In Attika hat man nun diese Streitreden in festen Zusammenhang mit dem Chor gebracht und so ein ziemlich umfangreiches Kompositionsschema hergestellt, das vielleicht den ältesten Versuch, Schauspieler und Chor organisch zu verbinden, darstellt. Zunächst singt der Chor ein auf den bevorstehenden Agon bezügliches Lied, die Ode, die durch gesprochene Verse beider Parteien, mesodische Tetrameter, unterbrochen werden kann. Diese gesprochenen Verse sind immer Langverse, Tetrameter, wie denn überhaupt aus dem ganzen Agon das gewöhnlichste Maß der Komödie, der jambische Trimeter, streng verbannt ist. Es folgt der Katakeleusmos, die Aufforderung des Chors an die Parteien, den Streit zu beginnen, der unweigerlich aus zwei Langversen derselben Art besteht, wie sie das nun folgende Epirrema aufweist. Das Epirrema, der dritte und wichtigste Teil, ist wieder in Langversen, anapästischen oder jambischen Tetrametern, gehalten. Das Normale ist, daß im Epirrema einer der Streitenden, und zwar der unterliegende, die Führung hat und seinen Standpunkt ausführlich darlegt, während im Antepirrema die Führung dem Gegner zufällt. Niemals spricht einer der beiden Gegner das ganze Epirrema allein, der andere ist stets mitbeteiligt, und ein unparteiischer Dritter, die komische Figur, macht faule Witze dazwischen. Angehängt an das Epirrema ist der vierte Teil Pnigos oder Makron, die uns schon aus den Anapästen der Parabase bekannte Stretta, stets in dem Rhythmengeschlecht

des Epirremas gehalten, also anapästisch oder jambisch, in ihr wird mit atemloser Zungenfertigkeit der letzte Trumpf ausgespielt. So hat z. B. in den Vögeln Ratefreund sein Epirrema über die einstige Stellung der Vögel in der Welt mit dem Verse geschlossen (522):

„So haben, ihr seht's, euch alle vordem als groß, als heilig geachtet",

nun folgt im Pnigos das Gegenbild

„Doch nun als vogelfrei jeglicher Schmach,
Als wärt ihr Rasende, wirft man euch nach;
In den Tempeln sogar
Schießt schmachvoll euch ihr Pfeil jetzt tot;
Und der Vogler, er stellt euch schonungslos
Leimruten und Garn und Fallen und Schanz'
Und Sprenkel und Dohn' und Salz auf den Schwanz;
Dann tragen zu Markt sie schockweis' euch,
Und der Käufer betastet euch, feilscht um euch!
Ja mehr, denn erträglich noch wär' es zumal,
Wenn gebraten sie euch vorsetzten beim Mahl;
Doch da menget man nun Schnittlauch, Parmesan,
Weinessig und Öl und rühret sodann
Noch Sauer und Süß in der Sauce mit an,
Gießt kochend den Gischt, daß es brühet und zischt,
Dann hinab auf euch,
Auf euch, als wärt ihr Kadaver."

Nach dem Pnigos wiederholen sich dann alle Teile in derselben Folge noch einmal, Antode, Antikatakeleusmos, Antepirrema, Antipnigos. Nur insofern ist die Entsprechung nicht streng, als Epirrema und Antepirrema nicht dieselbe Verszahl zu haben brauchen, und das eine in anapästischen, das andere in jambischen Tetrametern abgefaßt sein kann. Dieser streng architektonisch aufgebaute Agon ist in vielen Komödien der Höhepunkt, der Teil, in dem die Tendenz des ganzen Stücks am klarsten und schärfsten zum Ausdruck kommt, aber es ist falsch, wenn man ihn für einen unerläßlichen Bestandteil jeder alten Komödie erklärt hat. Gleich die älteste der erhaltenen aristophanischen Komödien, die Acharner, hat keinen Agon, ebensowenig der Frieden; Ritter und Wolken dagegen haben je zwei, und besonders in den Rittern wird der ganze Aufbau des Stücks von den beiden großen Agonen, einem vor und einem nach der Parabase beherrscht. In den Vögeln nun hat Aristophanes den Agon formell ganz streng durchgeführt, es fehlt ihm nur etwas sehr Wichtiges — ein Gegner. Von den Anwesenden steht von vornherein Tereus ganz, und der

Vogelchor wenigstens halb auf der Seite Ratefreunds, sein großer Plan wird von niemandem ernstlich bekämpft, seine Reden werden nur durch erstaunte Fragen und Zwischenrufe des Tereus und des Chorführers, öfter auch durch schlechte Witze seines Genossen, der hier die Rolle des Lustigmachers spielt, unterbrochen. Im Epirrema zeigt Ratefreund mit sehr geistreicher Benutzung alter Sagen, Kultsitten und Volksbräuche, daß die Vögel einst die Könige der Welt waren. Noch immer ruft der Hahn des Morgens mit seinem Schrei die ganze Menschheit zur Arbeit, noch immer wird dem Zeus der Adler, der Athene die Eule zugesellt. Im Antepirrema lehrt er dann, wie diese Herrschaft zurückgewonnen werden kann. Haben die Vögel den ganzen Luftkreis mit einer festen Mauer umzogen, so sollen sie von den Göttern die Herrschaft über die Welt zurückfordern. Weigern sich die Götter, so wird man sie künftighin nicht mehr durch die Luft zu den schönen Töchtern der Menschen fliegen lassen. Noch leichter werden sich die Menschen der Vogelherrschaft fügen. Ihnen droht man Auffressen aller Saat durch die Körnerpicker an, wenn sie widerspenstig sind, und verheißt ihnen Vertilgung alles Ungeziefers und Verkündigung der Wetterzeichen, wenn sie sich fügen. Bald wird es auf Erden keine kostbaren Tempel und Opfer mehr geben, sondern in Busch und Wald wird man mit geringen Unkosten die Vögel verehren. Mit heller Begeisterung nehmen die Vögel den genialen Plan an, und die beiden Genossen sollen zum Lohn gleich den Vögeln beflügelt werden. Hier folgt die Parabase, und Aristophanes macht den interessanten Versuch, sie gegen alle Überlieferung ganz in den Kreis der Handlung hineinzuziehen. Die alte Form wird sorgfältig bewahrt, genau wie bei dem Agon, aber der Inhalt ist neuartig. In den Anapästen der eigentlichen Parabase ist nicht vom Dichter und seinem Rivalen die Rede, sondern eine phantastische Kosmogonie wird vorgetragen, in der die Vögel als Urwesen die Hauptrolle spielen, und das Glück, das ihre Herrschaft den Menschen bringen soll, wird in leuchtenden Farben ausgemalt. Das Epirrema fordert die Zuschauer auf, in das Vogelreich auszuwandern, und das Antepirrema schildert drastisch die Vorzüge der Beflügelung für die Menschen. Im Gegensatz zu so vielen aristophanischen Komödien ist der Stoff für die Handlung bis zur Parabase durchaus nicht erschöpft, sie geht lustig weiter, und obwohl ihr zahlreiche Episoden eingefügt sind, bleibt sie bis zum Ende in beständigem Fluß. Wohl in keinem andern Stück ist es Aristo-

phanes so gut gelungen, alle Elemente, aus denen die Komödie erwuchs, für eine einheitliche künstlerische Wirkung auszunutzen. Ratefreund und Hoffegut treten im Schmucke ihrer neuen Flügel auf, Ratefreund ersinnt für die neue Stadt den unsterblich gewordenen Namen Wolkenkuckucksheim, befiehlt den Bau der Mauern, die Absendung von Gesandten an Götter und Menschen, und schreitet dann zum feierlichen Gründungsopfer. Aber als der Priester gerade die Gebetformeln beginnt, nahen ungebetene Gäste aus der Menschenwelt: es kommt ein Dichter, der angeblich Wolkenkuckucksheim schon längst im Liede gefeiert hat, ein Prophet kommt, der Übles verkündet, falls man ihn nicht reich beschenke, der gelehrte Mathematiker Meton will die neue Stadt wissenschaftlich vermessen, ein Aufsichtsbeamter und ein Gesetzeshändler drohen mit Schikanen von seiten des attischen Volkes, aber alle weiß der gewandte Ratefreund mit Mund und Peitsche flink abzutun, arg verprügelt muß einer nach dem andern das Feld räumen. Da haben wir den unsterblichen prügelnden Hanswurst, der noch heute in unserm Kasperletheater sein Wesen treibt, aber Aristophanes hat ihn fest in die Gesamthandlung eingefügt.

Nach einer kurzen Nebenparabase kommt die Botschaft, der Mauerbau sei vollendet — dieser ergötzliche Bericht (V. 1124 ff.) sei hier mitgeteilt:

Bote.

„Vollendet ist der Mauerbau.

Ratefreund.

Das hör' ich gern.

Bote.

Ein wunderbares, märchenpompgekröntes Werk!
Dort oben könnten Proxenides, der Prahlhansfeat,
Und Theagenes entgegen mit zwei Wagen sich
Mit Pferden davor, wie jenes berühmte durische,
Auf der Mauerbreite vorüberfahren!

Ratefreund.

Alle Welt!

Bote.

Die Höhe aber, denn gemessen hab' ich sie selbst,
Ist hundert Klafter.

Ratefreund.

O Poseidon, das ist hoch!
Wer hat sie so, wie sie ist und steht, emporgebaut?

Bote.

Die Vögel, niemand anders, kein ägyptischer
Handlanger, kein Steinmetz, noch Zimmerer half dabei;
Sie bauten eigenhändig, staunend sah ich es.
Es kamen aus Libyen dreißigtausend Kraniche,
Die Steine verschlungen hatten zum ersten Unterbau;
Dann hauten die Krexe diese mit ihren Schnäbeln zu;
Zehntausend Störche strichen die Ziegel förderſamſt;
Es trugen Wasser vom untern Raum in die Luft herauf
Die Regenpfeifer und Wasservögel aller Art.

Ratefreund.

Wer trug den Lehm an?

Bote.

Hoher Herr, die Reiherschaft
In Mulden.

Ratefreund.

Wie aber brachten sie dann den Lehm hinein?

Bote.

Das war, o Herr, auf höchst sinnreiche Art erdacht:
Die schnatternden Gänse klätschelten ihn wie mit Hacken los,
Und schlenkerten ihn mit den Füßen behend in die Mulden hinein.

Ratefreund.

Was doch die Füße für tausend Dinge können! Dann?

Bote.

Dann trugen die Enten, wohlbepackt, hoch aufgesterzt,
Die Ziegel heran; die Mauerkelle hinter sich,
Den Lehm im Schnäbelchen, flogen emsigst flinken Flugs,
Lehrjungen ähnlich, die lustigen Schwalben her und hin.

Ratefreund.

Wer sollte nun noch bauen lassen für Tagelohn!
Laß sehen, wie weiter? Das Zimmerwerk an den Mauern, wer
Hat das gemacht?

Bote.

Höchst kluge Vögel Zimmerer;
Die Meister Pelikane, die mit den Schnäbeln nach
Dem Winkelmaß die Tore behauten; es war der Schall
Von ihrem Beilhieb, wie es in Schiffsbauwerften dröhnt!
Und nun ist alles wohlbetort mit Tür und Schloß,
Und wohl verriegelt, wohl bewacht im Kreis umher;
Die Runde geht, es schallt das Wachtglöcklein, es stehn
An allen Orten Wachen aus, Fanale sind
Auf allen Türmen. Aber ich will eiligst fort,
Mich abzuwaschen; alles andre ordne du."

Aber es bleibt keine Zeit, sich des Errungenen zu freuen, denn sogleich stürzt ein aufgeregter Vogel-Wächter herbei mit der Alarmnachricht, unbemerkt sei eine fliegende Gottheit in das Luftreich eingedrungen, und alsbald erscheint denn auch die geflügelte Götterbotin Iris. Sie ist vom Vater Zeus mit der Botschaft zu den Menschen geschickt, sie sollten schleunigst die Opfer wieder vollziehen, deren Ausbleiben die Götter beunruhigt, von einem Verbot, das Luftreich zu durchqueren, weiß die harmlose Botin noch nichts. Aber mit Hohn und Spott wird sie zu den Göttern zurückgeschickt, denn „die Vögel sind den Menschenkindern Götter jetzt"! In der Tat haben sich die Menschen in die Oberherrschaft der Vögel mit Freuden gefügt. Ein Herold kommt mit einem goldenen Kranze, den alle Völker der Welt dem weisen Begründer der Vogelherrschaft zuerkannt haben, und schildert, mit welcher Begeisterung die Menschen in allen Stücken den Vögeln nachzustreben suchen, bald werden Tausende von Menschen kommen, die in das Vogelreich aufgenommen zu werden wünschen. Und richtig, es erscheinen ein schlechter Sohn, dem an den Vögeln gefällt, daß Hähne ihre Väter beißen, ein windiger Dithyrambosdichter Kinesias und ein Sykophant. Wieder tritt in dieser zweiten kürzeren Episodenreihe Ratefreunds Peitsche eifrig in Tätigkeit. Aber noch ist das Ziel, die Bezwingung der Götter nicht erreicht. Dazu hilft der Titan Prometheus, der alte Menschenfreund verrät auch hier die Sache der Götter. Ängstlich vermummt und mit einem Sonnenschirm gegen die Blicke der Himmlischen geschützt, erscheint er und gibt guten Rat. Die Götter beginnen bitter Hunger zu leiden, seit keine Opferdüfte mehr durch die Luft zu ihnen aufsteigen, besonders die Barbarengötter heulen vor Hunger und bedrohen Zeus mit Krieg, wenn er nicht die Aufhebung der Sperre durchsetzt. Gleich wird eine Gesandt-

schaft der Götter kommen, da soll Ratefreund nichts Geringeres fordern als das Zepter des Zeus und die Hand der schönen Basileia, d. i. die Königsherrschaft. Prometheus' Rat fällt auf guten Boden. Als die Gesandtschaft, bestehend aus Poseidon, Herakles und einem tölpelhaften Barbarengott, dem Triballer, anlangt, gelingt es Ratefreund leicht, den ewig eßlustigen Herakles durch das Versprechen eines guten Frühstücks auf seine Seite zu ziehen, auch der radebrechende Triballer wird für die Forderungen der Vögel gewonnen, und nach sehr ergötzlichen Verhandlungen bleibt dem überstimmten Poseidon nichts übrig als nachzugeben. Rasch wird die schöne Braut aus dem Himmel geholt, auch Ratefreund, der bisher der typische Alte war, strahlt nun in Jugend und Schönheit, und in einem jubelnden Brautzug, der noch einmal die lyrische Begabung des Dichters in hellstem Lichte zeigt, tanzen Brautpaar und Chor von hinnen.

Chor.

„Reihet euch! Richtet euch! Zeiget euch! Neiget euch!
Schwärmt um die Glücklichen,
Glückliche, glücklichen Grußes reich!
O seht, o seht, wie sie hold ist und schön!
Der du die das Glück in die Stadt bringende Braut heimführst,
Wie so hoch, wie so groß, wie so überbeglückt
Ist der Vögel Geschlecht durch dich, durch sie!
Mit bräutlichen Liedern und Hochzeitgesang
Laßt jubelnd und jauchzend den Bräutigam uns
Und die Braut Basileia empfangen!

Erster Halbchor.

Mit Here der himmlischen
Den mächtigen Götterherrn,
Den Herrscher auf Blitzesthron,
Vermählten die Moiren so
Jubelvollster Hochzeit!

Chor.

Juchhe, juchheissa, Hochzeit!

Zweiter Halbchor.

Der rosige Eros war's,
Der goldengeflügelte,
Der den Brautwagen zügelte;
Saß neben dem Bräutigam Zeus
Und der seligen Here.

Chor.

Juchhe, juchheissa, Hochzeit!

Ratefreund.

Mir gefällt der Gesang, mir gefällt die Musik,
Und ich lobe den Gruß! So singt denn nun auch
Von des weltenerschütternden Donners Gewalt,
Von den flammenumloderten Blitzen des Zeus,
Von dem zuckenden Feuer der Wolke!

Chor.

O du gewaltiger, schmetternder Donnerkeil!
O du unsterblicher, zündender Flammenpfeil!
Du in der Tiefe verhallendes regengegeißeltes Beben der Erde,
Das in den Bergen schüttert.
Durch dich ist alles sein nun,
Sein Basileia, des Zeus Mitherrin!
Juchhe, juchheissa, Hochzeit!

Ratefreund.

Nun folgt dem Hochzeitszuge nach,
Lust'ge Vögel alle!
Zur Wiese nach zum Brautgelag,
Nach beim Flötenschalle.
Komm, süßes Kind, und faß geschwind
Hier an mein Gefieder,
Umschling ich dich, so schwing ich dich,
Weibchen, auf und nieder.

Chor.

Tralleri, Trallera, Trallerei, Juchhei!
Hurra, Heil dir im Siegeskranz,
Höchster du der Himmlischen."

Es liegt ein Märchenglanz unerschöpflicher Phantasie und lachender Anmut, reifer Künstlerschaft und übermütiger Lebenslust über den Vögeln, wie ihn unter allen Werken der Weltliteratur wohl nur Shakespeares Sommernachtstraum noch aufzuweisen hat. Nie wieder haben die Athener so unbekümmert und stolz im Gefühle ihrer kulturellen und materiellen Macht am Dionysosfest dem heiteren Spiele ihrer Dichter lauschen können. Die Wolken der Sorge, die an den Lenäen 414 nur eben am blauen Himmel des Glücks aufgestiegen waren und die Sonne der Festlust kaum getrübt haben werden, sie

ballten sich rasch zu einem dunklen Ungewitter zusammen, das sich im nächsten Jahr in der sizilischen Katastrophe vernichtend entlud und des attischen Reiches Herrlichkeit an der Wurzel traf.

Wie konnte man überhaupt an den Dionysosfesten 412, die kaum ein halbes Jahr nach der Vernichtung des ganzen attischen Heeres und der stolzen Flotte, nach der Hinrichtung der Feldherrn gefeiert wurden, eine Komödie, und gar eine politische aufführen? Eupolis hat es gekonnt, und das ganze Altertum hat gerade dieser Komödie, den Demen (Gemeinden), die höchste Bewunderung gezollt. Viele einzelne Verse und Versgruppen, auch mancherlei andere Angaben über das Stück waren uns immer bekannt, aber es wollte nicht gelingen, ein Bild von dem Ganzen zu gewinnen. Nun hat uns der unerschöpfliche Boden Ägyptens wenigstens drei Blätter einer Handschrift der Demen geschenkt; schwer lesbar sind sie und vielfach zerrissen, aber sie haben doch genügt, viele strittige Fragen zu entscheiden, und die Hauptzüge des Stücks treten uns deutlich vor Augen. Gewiß bleibt vieles Vermutung, aber die Vermutungen lassen sich doch zu hoher Wahrscheinlichkeit bringen.[1])

Das Stück hieß nach den attischen Einzelgemeinden, die über das ganze Land verstreut in ihrer Gesamtheit den Kern des attischen Volkes ausmachen. Es begann im Hades, wo das athenische Volk gerade so versammelt ist wie in der Oberwelt. Ein jüngst verstorbener Staatsmann und Feldherr, Myronides, kein Stern ersten Ranges, aber ein typischer Vertreter der guten alten Athenerart, ist von der Oberwelt hinabgestiegen und berichtet den Volksgenossen, wie namenlos traurig es in der andern Welt aussieht. Da beschließt man, die Geister der Ahnen sollen hinaufsteigen und die Nachkommen zur alten Vätertugend zurückführen. In sorgfältiger Prüfung werden von den Großen der Vorzeit vier ausgewählt, Solon, der Begründer der attischen Demokratie, Miltiades, der Sieger der Schlacht bei Marathon, die für alle Athener die stolzeste Erinnerung war, Aristeides, der durch seine Gerechtigkeit das attische Reich begründet, und Perikles, der es zum Gipfel der Macht geführt hatte. Andere, an sich auch hervorragende Männer, wie Peisistratos und Themistokles, werden abgelehnt, letzterer mit den Worten:

1) Was ich über den Inhalt der Demen angebe, beruht auf einem Aufsatz von mir im Hermes 47, 276 und besonders auf einer Abhandlung von Bruno Keil in den Nachrichten der Göttinger Ges. der Wissensch. 1912, 237.

„Der Mann ist klug, doch seine Hand nicht rein."

Als Führer wird den vier Myronides beigegeben, der als jüngst verstorben den Weg zur Oberwelt am besten kennt und auch den Athenern noch am bekanntesten ist. Bis zur Parabase muß diese Verhandlung im Hades gedauert haben. Gerade von der Parabase sind uns Antode und Antepirrema erhalten, beide ganz erfüllt mit persönlichem Spott, die Antode im Tone viel niedriger, in den Rhythmen viel kunstloser als entsprechende Stücke bei Aristophanes. Unmittelbar nach der Parabase erscheinen die Toten, und einer von ihnen, anscheinend Aristeides, begrüßt die Heimat mit den Worten:

„Willkommen, Vaterland, dich grüße ich,
Der Städte furchtbarste und liebste doch."

Schweigend nehmen die Toten auf dem Markte Platz, und Lebende strömen herbei. Myronides, der allein aufrecht steht, wird erkannt und zuerst angeredet, er kündet Zweck und Art der Gesandtschaft. In den ernsten Grundton mischen sich derbe Späße. So sagt einer der Gesandten zu dem lebenden Mitunterredner:

„Den Kessel setze auf, laß Kuchen backen,
Damit wir uns an dem Gekröse laben."

und dieser antwortet:

„Schon gut, ich werde das besorgen lassen.
Doch deutlich werdet ihr erkennen, wie
Viel schlechter jetzt es mit den Demen steht
Als einst, da du und Solon Führer wart
Der alten Jugendkraft und Geistesfrische."

Darauf scheint der Chor der Demen, der in der Unterwelt etwa in der Gestalt der rüstigen Marathonkämpfer aufgetreten war, traurig verändert, zerlumpt und hinfällig wieder erschienen zu sein. Wie nun die wiedererstandenen Staatsmänner ihr Erziehungsamt an der neuen Generation ausübten, lassen uns Trümmer einer Szene zwischen Aristeides und einem Sykophanten wenigstens ahnen. Der Sykophant rühmt sich keck, wie schlau er von einem Fremden Geld erpreßt habe. Der Mann sei mit Gerstengraupen im Bart auf dem Markt erschienen. Der Gerstentrank aber war eine heilige Handlung der eleusinischen Mysterien, und wer Gerstengraupen im Bart hatte, konnte damals in den Verdacht kommen, die Mysterien entweiht zu haben. Eine Andeutung genügte, um den Fremden einzuschüchtern und zur Zahlung

von 100 Goldstücken zu bewegen. Da braust der alte Aristeides auf und allen Klagen und Drohungen des Sykophanten zum Trotz läßt er ihn sofort in den Block sperren. In ähnlicher Weise werden die andern Führer bestimmte Auswüchse des modernen attischen Lebens gezüchtigt haben. Mit der Strafe aber war die positive Belehrung verbunden, die letzten erhaltenen Worte des Aristeides sind:

„Ich aber sage an der ganzen Stadt,
Sie soll gerecht sein, denn wer sich gerecht
[Erweist, dem ist der Götter Hilfe nah.[1])]"

Noch immer sind die Demen ein arg verstümmelter Torso, aber der Torso läßt die einstige Größe des Werkes erkennen. Es ist doch etwas Gewaltiges, daß die Komödie in der schwersten Krisis des Volkes es vermochte, im heitern Spiel das lebendig zu machen, worauf die einzige Hoffnung des Staates beruhte, die Erinnerung an die Heldengröße und sittliche Kraft der Ahnen. Und doppelt ergreifend wirkt die Tat des Dichters, wenn man weiß, daß dies sein letztes Werk war, daß er im nächsten Jahr seine Treue gegen das Vaterland mit dem Tode in der Seeschlacht besiegelte. —

Die in den Vögeln und Demen erreichte künstlerische Höhe und gedankliche Tiefe hat die attische Komödie niemals überboten, wenn ihr auch in dem nächsten Jahrzehnt noch einige sehr glückliche Würfe gelangen. Politisch am höchsten steht wohl Aristophanes' Lysistrate, die ein Jahr nach den Demen zur Aufführung kam. Das Thema ist wieder der Friede, den der Dichter durch ein sehr drastisches Mittel herbeiführen läßt. Attische Frauen unter Führung der Lysistrate (Heerauflöserin) tun sich mit Frauen aus Sparta und andern griechischen Staaten zusammen und verpflichten sich eidlich, ihren Männern so lange die eheliche Gemeinschaft zu versagen, bis diese Frieden machen. Der Dichter verzichtet hier in der Exposition ganz auf die beliebte Anrede an das Publikum, alles Nötige erfahren wir ungezwungen aus dem Munde der zusammenberufenen Frauen. Weiber besetzen die Burg, um den Männern auch die materiellen Mittel zur Kriegsführung zu entziehen, und verrammeln die Propyläen. Da naht ein Halbchor zorniger Greise, die mit Feuerbränden den Eingang zur Burg erzwingen wollen, aber der weiblichen Burgbesatzung kommt ein zweiter Halbchor wasserholender Frauen zu

1) Der letzte Vers ist von mir ergänzt.

Hilfe, und nach hitzigem Gefecht siegt das Wasser der Frauen über das Feuer der Männer. Diese fast das ganze Stück hindurch festgehaltene Zerlegung des Chors in zwei feindliche Halbchöre ist eine besondere Eigentümlichkeit der Lysistrate. Man hat sie für uralt erklärt und aus den Grundbedingungen der attischen Komödie herleiten wollen, aber das ist sicherlich unrichtig, denn die durchgeführte Antichorie schließt die eigentliche Parabase aus, in der doch der ganze Chor zu Worte kommen muß. Tatsächlich fehlt der Lysistrate auch die Parabase im engeren Sinne nebst den übrigen astrophischen Teilen, zum Ersatz sind die strophisch gegliederten Teile, die epirrematische Syzygie, verdoppelt.

Auch der Vertreter der Staatsgewalt, der Probule, kann gegen die energischen Frauen nichts ausrichten, in einem großen Agon zeigt Lysistrate, die wie Ratefreund in den Vögeln in beiden Epirremen durchaus die Führung hat, daß die Verwaltung der Staatskasse durch die Frauen die einzige Rettung für das Vaterland bedeute, sie werden den Krieg beendigen (V. 567):

Lysistrate.

„Wie wir nämlich ein Garn, wenn im Wickeln es uns sich verfitzt, so nehmen und künstlich
Mit der Spule die Fäden zurecht fein ziehen, die hierher, andere dorthin,
So gedenken wir auch, um den leidigen Krieg zu entwirren, mit eurer Erlaubnis
Mit Gesandten umher es zurechte zu ziehn, die hiehin, andere dorthin.

Probulos.

Mit der Wollpolitik und dem Spinngarnsgriff und der Wickelmanier so gedenkt ihr
Zu vollbringen der Staatskunst schwieriges Werk? Unkluge ihr!

Lysistrate.

Ja wenn ihr klug wärt,
So würdet ihr schon mit der Wollpolitik bald Herr des politischen Wirrknäuls.

Probulos.

Wie denn das? Laß sehn?

Lysistrate.

Fürs erste, man muß gleich wie von der Schur in der Wäsche Abspülen den Schmutz und den Kötel des Volks, muß all das verdammte Geschmeiße
Rausklopfen, das ein hier genistet sich hat, absuchen die Dornen und Hecheln,

Dann eile man, was sich zusammen geballt, wie ein Filz sich zusammen
geklüppt hat
Zu den Ämtern des Staates, auseinander zu ziehn und die Spitzen daran
zu verschneiden.
Dann nimmt man die Kratze der Freisinnigkeit und krampet die Woll in
die Wanne,
Und krampt mit hinein, was Insaß hier, was Bündner und Fremder und
Freund ist,
Sowie jeden, der Geld noch schuldet dem Staat, man kratzet sie alle mit
unter.
Und die Städte zumal, die von hier vordem ausgingen gen Morgen und
Abend,
Man schaue umher und mustre sie durch, da, wie Flocken von uns, sie
verloren
Jetzt liegen umher; und von allen mit Fleiß sucht unsere Flocken zu-
sammen
Und bringt sie hieher, arbeitet sie hier ineinander. Dann machet aus allen
Ein tüchtiges Knäu'l; aus dem dann wird für das Volk ein Mantel ge-
wirket."

Gegen diesen Strom hausmütterlich-politischer Beredsamkeit kann der Probule nicht aufkommen, übel verspottet und mit Wasser begossen zieht er ab, aber damit ist der Plan der Frauen freilich noch nicht durchgeführt. Es fällt den Frauen nämlich selbst gar schwer, ihr Gelübde zu halten, unter allen möglichen Vorwänden suchen sie von der Burg zu desertieren. Aber die kluge Führerin hält sie unerbittlich fest, und das Mittel wirkt! Die Szene, in der eine der Frauen ihren verliebten Ehemann mit raffinierter Koketterie zum besten hält, ist wohl das Stärkste, was je ein Dichter auf der Bühne gewagt hat, aber von größter komischer Wirkung. Der Friede rückt näher, erst versöhnen sich die Halbchöre der Männer und Weiber, dann kommen Gesandte der Lakedaimonier und Vertreter der Athener, alle schwer unter dem Frauenstreik leidend, und es gelingt Lysistrate, den Frieden durchzusetzen, der auf der Burg geschlossen wird. Allgemeiner Jubel herrscht, und als besondern Schlußtrumpf läßt der Dichter einen Chor von Lakedaimoniern in dorischer Mundart Lieder singen, die sich eng an alte dorische Chorlyrik anlehnen. Der selbst für eine alte attische Komödie sehr gewagte Stoff ist von Aristophanes überaus geschickt behandelt, aber die göttliche unbefangene Heiterkeit der Vögel liegt nicht mehr über der Lysistrate, durch den derben Scherz klingt gelegentlich die Not der Zeit gellend hindurch, so im Agon der Lysistrate und des Probulen (V. 587):

Probulos.

„Das ist doch zu arg, wie sie gleich drauf los schon scheren und kratzen und waschen,
Die der Krieg doch gar nicht 'mal angeht!

Lysistrate.

Doch, Ärgster du unter den Argen,
Doch leiden wir mehr als doppelt von ihm; denn, die wir in Schmerzen geboren,
Die Söhne, sie geben wir hin in den Krieg.

Probulos.

Schweig! weck' nicht trübe Gedanken!"

Der trüben Gedanken konnten sich eben die Athener im Jahre 411 auch am Dionysosfest nicht erwehren!

Harmloser und in manchen Punkten von der alten Art stärker abweichend sind die im gleichen Jahr aufgeführten Thesmophoriazusen des Aristophanes, auch eine Weiberkomödie, aber mit literarischem, nicht politischem Hintergrund. Euripides hat erfahren, daß die Frauen Athens wegen seiner weiberfeindlichen Stücke an dem — nur von Frauen begangenen — Thesmophorienfeste über ihn zu Gericht sitzen wollen. Deshalb zieht er mit einem Schwager[1]) zu dem jungen, weichlichen Dichter Agathon, um diesen zu bitten, daß er als Frau verkleidet zu der Weiberversammlung gehe und Euripides' Sache vertrete. Aber Agathon lehnt die Bitte ab, und so wird denn Euripides' alter Schwager — dessen Namen im Stück nicht genannt wird — unter derben Scherzen als Frau ausstaffiert. In der Frauenversammlung wird dann Euripides als Weiberfeind von zwei Frauen scharf angegriffen und sein Tod beantragt, da erhebt sich der verkleidete Euripidesschwager und schildert, wieviel ärger es die Weiber in Wahrheit noch treiben, als Euripides es dargestellt hat. In die allgemeine Entrüstung über die Verräterin an der Frauensache platzt das Halbweib Kleisthenes hinein mit der Botschaft, in der Versammlung befinde sich Euripides' Schwager in Weibertracht. Bald ist der Arme trotz aller Ausreden entlarvt, und Kleisthenes läuft zur Polizei. Hier sollte man die Parabase erwarten, aber es folgt zunächst noch

1) Das Wort bezeichnet jede durch Heirat hergestellte Familienbeziehung, Schwager, Schwiegervater, Schwiegersohn.

ein vergeblicher Versuch des wohl bewachten Alten, Euripides durch die Parodie einer Szene seines Palamedes herbeizulocken. Dann ist die arg zusammengeschrumpfte Parabase eingefügt, die wie in den Vögeln ganz in dem Rahmen der Handlung bleibt. Sie besteht nur noch aus den Anapästen mit Pnigos und einem Epirrema, das Antepirrema und die lyrischen Teile fehlen. Hierauf erscheint Euripides, aber sein Versuch, durch gemeinsame Parodie der euripideischen Helena den Schwager zu befreien, schlägt fehl. Im Gegenteil, die Lage des Gefangenen wird durch das Erscheinen des Prytanen verschlimmert, der ihn an eine Latte binden und von einem skythischen Bogenschützen bewachen läßt. Nun versucht sich Euripides als Echo und als Perseus, aus seiner zusammen mit der Helena aufgeführten Tragödie Andromeda, und der Schwager spielt die gefesselte Königstochter Andromeda. Aber der barbarische Wächter läßt sich nicht berücken. Erst als Euripides seinen Frieden mit den Frauen macht und gelobt, sie künftig in seinen Tragödien zu verschonen, glückt es ihm, in Gestalt einer Kupplerin, die eine Flötenspielerin mitbringt, den Wächter zu betören und den Schwager mit Zustimmung des Chors zu befreien.

Daß Aristophanes sich in den Thesmophoriazusen vorwiegend mit Dichtern beschäftigt, ist für die alte Komödie nichts Neues, wohl aber geht die breite Ausführung der Parodie bestimmter euripideischer Szenen über das bisher Übliche hinaus. Noch deutlicher tritt die Abwendung von der alten Art im Bau des ganzen Stücks hervor: die Parabase ist verkümmert, der Agon fehlt ganz, und doch hätte der Streit um Euripides ein sehr passendes Thema zu einem Agon gegeben. Dagegen ist das eigentlich Dramatische geschickt gemacht: die Exposition wird ohne Anrede des Publikums durchgeführt, in den Szenen der Weiberversammlung treten einzelne Frauen an Stelle des Chors — fast in der Art des shakespearischen Volkes — lebhaft hervor, und die verschiedenen Überraschungen sind wirkungsvoll eingeführt.

Künstlerisch wertvoller und zugleich der alten Art treuer sind die 405 aufgeführten Frösche, das unerreichte Muster einer Literaturkomödie. Im Frühjahr 406 war Euripides fern von Athen beim König Archelaos von Makedonien gestorben, im Spätsommer war ihm der greise Sophokles gefolgt, da mochte manchem Athener der trübe Gedanke kommen, daß mit dem Tode der beiden Meister die große Zeit

der attischen Tragödie dahin sei. Diese Stimmung greift Aristophanes auf und benutzt sie, um alles zu sagen, was er über das Wesen der tragischen Kunst, über ihre Höhe und ihren Verfall auf dem Herzen hat. Der Theatergott Dionysos, der an seinem eigenen Fest nicht weniger derb karikiert wird als einst in Kratinos' Dionysalexandros, zieht mit seinem Sklaven Xanthias in die Unterwelt, um seinen Liebling Euripides wieder an die Oberwelt zu holen, aber am Schluß nimmt er nicht den Euripides, sondern seinen Antipoden Aischylos mit herauf. Sehr eigentümlich ist nun der Bau des Stückes: der große Kampf zwischen den beiden Dichtern nimmt im Grunde Aristophanes' ganzes Interesse gefangen, aber er weiß ganz gut, daß er mit ihm dem attischen Publikum viel zumutet, zumal da Aischylos doch schon in der Erinnerung der Zuschauer etwas verblaßt ist, und so füllt er den ganzen ersten Teil des Stückes mit derben Possenwitzen, um für die zweite anspruchsvolle Hälfte ein gutgelauntes und unermüdetes Publikum zu haben. Während in so manchen älteren Stücken des Aristophanes, in Acharnern, Wespen, Frieden der Hauptgedanke des Stücks bis zur Parabase erschöpfend durchgeführt ist, und der Rest dann mit episodischen Possenszenen gefüllt wird, ist das Verhältnis hier genau umgekehrt, der Schwerpunkt liegt durchaus hinter der Parabase, die Possen füllen den ersten Teil. Manche von den Scherzen, mit denen Dionysos und sein frecher Sklave Xanthias sich und das Publikum im Eingang belustigen, hatten damals schon ein respektables Alter, aber der Dichter entwaffnet jede Kritik durch die Offenheit, mit der er das selbst zugibt. Auch der Chor der Frösche, nach dem das Stück genannt ist, dient einer derb komischen Wirkung. Er hat nur den Nachen des Charon, in dem Dionysos über den Unterweltssee — in Wirklichkeit quer durch die Orchestra — fährt, zu umhüpfen und ein Lied zu singen mit dem berühmten Refrain „Brekekekex koax koax", den Gerhart Hauptmann für seinen Nickelmann entlehnt hat. Später in der Unterwelt kann der Dichter die Frösche nicht mehr gebrauchen, da treten selige Mysten an ihre Stelle. Unbegreiflicherweise leugnen noch immer viele Gelehrte das leibhaftige Auftreten der Frösche, der Chor, nach dem das Stück heißt, muß doch den Zuschauern zu Gesicht kommen, und die Frösche sind sicherlich nur gewählt, weil ihr drolliges Umherspringen das Publikum in gute Laune brachte. In der Parabase, der freilich die astrophischen Teile ganz fehlen, erhebt die attische Komödie zum letzten Male ihre Stimme als Mahnerin

und Warnerin des Volkes, und wir hören, daß gerade diese Partie einen tiefen Eindruck gemacht hat (V. 686 ff.):

„Wohl geziemt's dem heiligen Chore, was dem Staate förderlich,
Anzuraten und zu lehren. Erstens müssen, dünket mich,
Ausgeglichen die Bürger werden, aller Schrecken enden sich;
Und verging sich wer, umgarnet durch des Phrynichos arge List,
Muß es, mein ich, ihm vergönnt sein, wenn er da gestrauchelt ist,
Durch Verantwortung zu lösen seine Schuld in jenem Zwist.
Ferner ehrlos, mein' ich, müsse niemand sein in unsrer Stadt;
Denn ein Schimpf ist's, daß, wer einmal mit zur See gefochten hat,
Zum Platäer gleich gemacht wird, und zum Herrn an Knechtes Statt —
Was an sich ich ganz und gar nicht ungehörig nennen kann,
Nein, ich lob' es, denn allein dies habt ihr mit Verstand getan; —
Denen aber, die und deren Väter manches Seegefecht
Mit euch kämpften, euch die nächsten sind durch stammverwandt Geschlecht,
Auf ihr Flehn dies eine Unglück nachzusehen scheint mir recht!
Auf, ihr von Natur so klugen, werfet allen Haß von hinnen,
Lasset jeden, der mit uns zur See gekämpft, uns ohn' Besinnen
Als verwandt, als voll, als Bürger anerkennen und gewinnen!
Doch so wir die Nase werfen, stolz und vornehm uns gebaren
Mit dem Staate, jetzt, wo wahrlich wir bei schwerem Wetter fahren,
Werden später wir erkennen, daß wir nicht verständig waren."

Wie Aristophanes hier in der Parabase auf die alte Art zurückgreift, so hat er auch dem Kern des ganzen Stückes, dem Dichterstreit großenteils die alten strengen Formen des Agons gegeben. Man hat sich gewundert, daß sich Sophokles, obwohl im Hades anwesend, an dem Streite nicht beteiligt — lag es doch anscheinend viel näher, die beiden jüngst verstorbenen Dichter in Wettbewerb treten zu lassen; ja man hat daraus gefolgert, daß Aristophanes durch Sophokles' Tod überrascht wurde, als sein Stück in den Hauptlinien schon fertig war, aber das ist schwerlich zutreffend. Der Gedanke, die attische Tragödie sei tot und müsse durch eine Hadesfahrt des Dionysos wiederbelebt werden, konnte kaum einem Athener kommen, solange der bis in das höchste Greisenalter hinein geistesfrische und schaffensfreudige Sophokles noch lebte, erst sein Tod verwaiste die tragische Bühne Athens wirklich. Daß Aristophanes aber nicht die beiden jüngst gestorbenen Tragiker einander gegenüberstellte, erklärt sich leicht aus seinen Zielen und aus den Kompositionsbedingungen der attischen Komödie. Wollte er mit der neuen Tragödie abrechnen, so mußte er als Gegner des Euripides den am weitesten von ihm abstehenden Tragiker wählen, also Aischylos, nicht Sophokles, der gerade in seinen letzten Stücken nicht

wenig Euripideisches angenommen hatte. Da nun der komische Agon nur zwei Gegner kennt und auch seiner ganzen Struktur nach nicht mehr verträgt, blieb für Sophokles überhaupt kein Raum in dem Stück. Wie Aristophanes in dem Dichteragon die beiden Tragiker bei aller Karikierung treffend darstellt, wie er immer neue Punkte der Vergleichung findet, und wie er trotz aller possenhaften Einmischungen, die in der Komödie nun einmal nicht fehlen dürfen und die hier meist dem Dionysos in den Mund gelegt sind, doch ernste ästhetische Fragen ernst behandelt, das gehört zu den schönsten Leistungen seines genialen Humors. Wenigstens eine Probe sei davon mitgeteilt (V. 1006ff.):

Aischylos.

„Es empört uns das Herz, daß ich so hier steh', und es kocht mir das Blut in den Adern,
Daß ich diesem ein Wort noch entgegnen soll; doch er könnte sich gar noch berühmen,
Ich verstumme vor ihm! So sag mir, was ist's, weshalb man den Dichter bewundert?

Euripides.

Der gebildete Geist, die Belehrung ist's, und daß wir bessern die Menschen In den Städten.

Aischylos.

Doch wie, wenn so wenig von dir sie zu besseren Menschen gemacht sind,
Daß du sie vielmehr aus edel und brav umschufst zu den kläglichsten Wichten,
Was glaubst du dafür zu verdienen?

Dionysos.

Den Tod, ja den Tod! nicht frage du ihn erst!

Aischylos.

So bedenke zuerst, wie an Körper und Geist er von mir einst jene bekommen,
Voll Adel die Brust, sechs Fuß die Gestalt, nicht Hasenpanieresheroen,
Nicht Witzelgeschmeiß, nicht Affen des Markts, wie jetzt man sie sieht, noch Hallunken,
Nein, Wurfspeer schwenkend und Lanzen und Schwert und des Helms weißbuschiges Dräuen
Und des Harnischs Wucht und Schienen und Schild und siebengehäuteten Wehrmut!

Dionysos.

Fürwahr da naht sich das Unheil schon. Taub macht mich das Waffengeklirre.

Euripides.

Was tatest denn du, um sie solcher Gestalt „voll Adel die Brust" zu erziehen?

Dionysos.

Sprich, Aischylos, sprich! nicht wolle doch so hochtrotzenden Stolzes verstummen.

Aischylos.

Ein Drama schuf ich, des Ares voll.

Dionysos.

Welch' Drama?

Aischylos.

Die Sieben vor Theben.
Alljeglicher Mann, der es schauete, ward durchglühet von durstiger Kampflust.

Dionysos.

Doch hast du daran sehr übel getan; denn du hast ja die Männer von Theben
Mannhafter zum Krieg und beherzter gemacht, und wirst drum Hiebe bekommen!

Aischylos.

Ihr konntet ja euch auch üben wie sie; doch dahin wandtet ihr nicht euch!
Auftrat ich vor euch mit den Persern sodann und erweckte dem Volk das Verlangen,
Stets freudig zum Kampf zu besiegen den Feind, so der Taten erhabenste feiernd.

Dionysos.

Ja wie war ich vergnügt, da die Botschaft kam, von dem Tode des großen Dareios
Und darüber der Chor in die Hände sich schlug und laut aufschluchzte iauoi!

Aischylos.

Das ist es, wonach, wer Dichter sich nennt, muß streben: vom ersten Beginn her
Durchmustere sie, wie zum Frommen und Heil stets edle Dichter gewesen.
Denn Orpheus gab uns heilige Weih'n und lehrte den Mord zu verabscheun;

Musaios brachte der Heilkunst Trost und Orakel; Hesiodos lehrte,
Wie die Felder bebau'n, wann ernten und sä'n; und der göttliche Sänger Homeros,
Was ehrt man ihn hoch, was ist sein Ruhm, wenn nicht, daß er Großes gelehrt hat,
Schlachtordnung, Gefecht, Mut, Wappnung des Heers?

Dionysos.

Doch den Pantakles wenigstens hat er
Nicht Großes gelehrt, den verschrobenen! Jüngst, als führen er sollte den Festzug,
Band fest er zuerst sich den Helm, um sodann sich den Helmbusch darüber zu binden.

Aischylos.

Doch andere wohl, viel wackere wohl, so Lamachos auch, den Heroen!
Dort schöpfend erschuf nachbildend mit Fleiß mein Geist den gewaltigen Teukros
Und des löwenbeherzten Patroklos' Kraft, daß begeistert sich fühlten die Bürger,
Gleich jenen sich kühn zu erheben zur Schlacht, wenn sie riefe des Kampfes Drommete.
Doch hab' ich, beim Zeus, nie Huren wie der, Stheneboien und Phaidren gedichtet,
Und man suchet umsonst, wo ein liebendes Weib sich in meinen Tragödien findet.

Euripides.

Beim Zeus, denn die Huld Aphrodites war dir versagt stets.

Aischylos.

Mag sie es bleiben!
Doch dir in der Tat und den Deinigen hat sie sich hold, so hold sich erwiesen,
Daß sie endlich dich selbst ins Verderben gestürzt.

Dionysos.

So mir Zeus, das ist die Geschichte!
Denn was du auf Frauen von andern gesagt, hat selbst dich am Ende betroffen.

Euripides.

Was Schaden denn hat, du trauriger Mensch, Stheneboia dem Staate gestiftet?

Aischylos.

Daß geachtete Frau'n, daß Gattinnen du von geachteten Männern bewogen
Zum Schierlingstrank, um der Schande zu flieh'n, der sie dein Bellerophon preisgab.

Euripides.

Und fand ich die Sage von Phaidra denn nicht schon vor? Hab ich sie erfunden?

Aischylos.

Wohl fandst du sie vor; doch das Schändliche soll, ja der Dichter er soll es verhüllen,
Ausführen es nicht, noch der Bühne vertraun; denn so wie den Knaben der Lehrer
Da ist, zu erzieh'n sie für Tugend und Recht, so dem reiferen Alter der Dichter.
Drum müssen wir stets nur sagen, was frommt."

Diese sittliche Auffassung seiner Kunst ist es im Grunde, die schließlich dem Aischylos zum Siege über seinen gewandten Gegner verhilft. Pluton gibt ihn frei und unter den Segenswünschen des Chors zieht er nach der Oberwelt ab.

Die Frösche sind gewissermaßen der Schwanengesang der alten Komödie und zugleich des attischen Reichs. Im Herbst desselben Jahrs 405 vernichtete die Schlacht bei Aigospotamoi Athens letzte Flotte und besiegelte den Untergang der attischen Macht.

III. Ausgang der alten und mittlere Komödie.

Auf die letzte entscheidende Niederlage folgten die Belagerung Athens, die Eroberung der Stadt, der demütigende Friede, die Herrschaft der Dreißig — die attische Demokratie schien für immer beseitigt. Aber nur acht Monate dauerte die Tyrannei der Dreißig, und schon im Oktober 403 ward die Demokratie wieder feierlich hergestellt. Doch ließen sich wohl die Formen der Verfassung wieder ins Leben zurückrufen, aber ihr Geist und die schäumende Lebenskraft des attischen Demos waren dahin, und so bleibt die restaurierte Demokratie des 4. Jahrh. ein blasser Schatten der alten.

Mit dem alten attischen Reich ist in Wahrheit auch die alte attische Komödie zugrunde gegangen, wenn auch natürlich eine Kunstgattung nicht von einem Tage auf den andern abstirbt. Zwei Werke gibt es noch von Aristophanes aus der Zeit der demokratischen Restauration, die nicht mit Unrecht zur alten Komödie gerechnet werden, aber doch die deutlichen Spuren des Verfalls zeigen, die 392 aufgeführten Ekklesiazusen und der 388 gespielte Plutos. Charakteristisch ist für beide, besonders den Plutos, die Verkümmerung der Chorpartien. Wie wir sahen, war von Haus aus der Komos, der Chor, der Hauptträger des politisch persönlichen Spotts gewesen und für ihn fehlte der matten neuen Demokratie Kraft und Leben. Fehlen durfte der Chor freilich nicht, das litt die Festordnung nicht, aber seine alte Hauptleistung, die Parabase, fällt nun ganz fort, sein Anteil an der Handlung wird gering, und die Lieder, die er in den Pausen der Handlung singt, liegen dem Dichter so wenig am Herzen, daß er sie bei der Buchausgabe oft einfach fortläßt. Zweimal in den Ekklesiazusen, viermal im Plutos haben die Handschriften den Vermerk Chorlied (χοροῦ), ohne daß ein Lied mitgeteilt wird. Dies wird allmählich zur Regel, die Papyri der neuen menandrischen Komödie enthalten überhaupt keine Chorlieder mehr, sondern beschränken sich auf die Notiz „Chorlied", um den Aktschluß anzudeuten; was da gesungen wurde, war dem Dichter offenbar gleichgültig.

Die Ekklesiazusen, d. h. „die Frauen in der Volksversammlung", variieren das Thema der Lysistrate, Rettung des Staats durch die Frauen, und die Ähnlichkeit des Grundgedankens geht so weit, daß Adolf Wilbrand beide Stücke zu einem neuen zusammenschmelzen konnte. Das Stück beginnt mit einem ganz tragisch stilisierten Monolog der Führerin Praxagora an die Lampe, dann sammeln sich die Frauen, teils einzeln, teils als Chor, der nicht einmal ein Einzugslied singt. Sie kommen alle in Männerkleidern, tragen Bärte bei sich und halten eine Generalprobe für ihr Auftreten in der Volksversammlung, in der sie durch ihr frühes geschlossenes Erscheinen die säumigen Männer überrumpeln und die Herrschaft über die Stadt den Frauen übertragen lassen wollen. Diese Probe, in der die Frauen noch oft aus der Rolle fallen — sie haben zum Teil ihre Handarbeit mitgebracht und wollen nicht auf sie verzichten —, ist die beste Szene des Stücks. Es gelingt schließlich Praxagora, ihre Genossinnen zu sorgfältiger Beobachtung des Brauchs in der Volksversammlung zu erziehen, und als vermeint-

licher Mann hält sie eine flammende Rede, in der sie die Übertragung der Staatsverwaltung an die Frauen empfiehlt, weil diese allein noch die alten Sitten treu bewahrten. Ich gebe hier den zweiten und wichtigsten Teil ihrer Rede wörtlich (V. 210 ff.):

Praxagora.

„Doch könnt ihr euch noch retten, folgt ihr meinem Rat.
Den Frauen nämlich mag man, schlag ich vor, den Staat
Zu Handen geben; sind sie doch am heimischen Herd
In Hausverwaltung, Kassenführung stets bewährt.

Mehrere Frauen.

Vortrefflich! herrlich! sprich, Verehrter! fahre fort!

Praxagora.

Daß besser ihre Politik denn unsre ist,
Will ich beweisen. Erstens, wie ihr alle wißt,
Warm waschen sie die Wolle nach uraltem Brauch,
Die eine wie die andre; keine wird man auch
Was andres sehn versuchen. Würde nicht Athen
Gar bald gerettet, wollt' es eben darauf sehn
Und nicht von einer neusten Art zur andern gehn?
Sie setzen sich beim Kochen, wie in alter Zeit,
Sie tragen auf dem Kopfe, wie in alter Zeit,
Sie backen ihre Kuchen, wie in alter Zeit,
Sie quälen ihre Männer, wie in alter Zeit,
Sie feiern Thesmophorien, wie in alter Zeit,
Sie halten sich Anbeter, wie in alter Zeit,
Sie gehn nach Leckerbissen, wie in alter Zeit,
Sie trinken gern ein Schöppchen, wie in alter Zeit,
Sie lieben sehr das Lieben, wie in alter Zeit.
In deren Hand laßt, Bürger, des Staates Wohl und Ehr'
Uns legen ohn' viel Sagen und Fragen hin und her,
Wie sie es machen werden; nein, uneingeschränkt
Laßt sie regieren — voll Vertrauen. Denn bedenkt,
Wie erstens sie für unsere Krieger ängstlich sind,
Um vor Gefahr zu hüten jedes Mutterkind;
Wer ferner sorgt für Nahrungsmittel der Mutter gleich?
Sich Geld zu schaffen ist die Frau an Plänen reich,
In ihrem Amt sich täuschen läßt sie nimmermehr,
Denn selbst zu täuschen ist sie gewöhnt von Jugend her.
Von anderem schweig' ich. Geht auf meinen Rat ihr ein,
So werdet ihr in Frieden euch des Lebens freun."

Voll Siegesgewißheit ziehen sie in die Volksversammlung, hierbei singt dann auch der Chor ein unbedeutendes Lied. Nach Abzug der

Weiber kommen einige Männer, klägliche Jammergestalten, aus den Häusern, sehr mißvergnügt, daß sie ihre (von den Frauen entführten) Schuhe und Mäntel nicht finden können, und bald bringt ein Bürger die Nachricht, man habe in einer vollbesetzten Volksversammlung beschlossen, den Weibern die Herrschaft im Staate anzuvertrauen, das sei das einzige, was man noch nicht versucht habe. Die triumphierenden Weiber kehren heim, Praxagora beruhigt ihren Gatten leicht über ihr Fortsein und setzt dann in einem verkümmerten Agon ihre staatsmännischen Pläne auseinander. Diese sind aber gar nicht konservativ, wie man nach dem Vorangegangenen erwarten sollte, sie predigt den unbedingten Kommunismus. Aller Besitz, auch die Weiber und Kinder sollen gemeinsam sein, der Staat ist der gemeinsame Wirt, jeder erlost seinen Platz am Tisch, die Sklaven besorgen die Arbeit — dann wird alles glücklich und zufrieden sein. Es ist eine offene Frage, woher Aristophanes diese kommunistischen Ideen genommen hat, auf seinem eigenen Acker sind sie schwerlich gewachsen, und Platons Staat, der ja auch den Kommunismus bis auf Frauen und Kinder ausdehnen will, war damals noch nicht erschienen. Vielleicht kannte Aristophanes aus persönlichem Verkehr Platons Gedanken. Der Rest des Stückes schildert die Durchführung des Kommunismus. Es finden sich neben freudigen Bekennern der Gütergemeinschaft auch Egoisten, die wohl am Staatsgut teilhaben, aber ihren Privatbesitz nicht aufgeben wollen. Zu noch schlimmeren Folgen führt der Kommunismus der Weiber, ein Jüngling, der zum Liebchen will, wird von alten Vetteln, die ihre Rechte geltend machen, hin und her gezerrt, der Witz dieser Szene artet in plumpe Gemeinheit aus, wie sie Aristophanes in besseren Jahren nie gewagt hat; die Aufforderung einer Magd an einen säumigen Bürger, endlich zur Tafel zu kommen, endet das Stück in recht äußerlicher Weise. Der Grundgedanke der Ekklesiazusen ist der alten Komödie durchaus würdig, aber bei der Ausführung erlahmt dem gealterten Dichter die Kraft.

Viel zahmer und spießbürgerlicher ist die letzte Komödie, die wir von Aristophanes besitzen, der Plutos. Es ist kein Zufall, daß dieses matteste Stück des Dichters im späten Altertum und Mittelalter am meisten gelesen worden ist — wir haben von ihm 148 Handschriften, von den Vögeln z. B. nur 18 —, auch in der Humanistenzeit wurde es den andern entschieden vorgezogen; Zeiten, denen die lebendige Anschauung der attischen Demokratie des 5. Jahrh. und das Verständ-

nis für die überschäumende Laune des Dichters fehlten, konnten sich mit dieser nüchternen Kost noch am ehesten befreunden. Der Inhalt ist kurz folgender: Ein armer, ehrlicher Athener Chremylos hat den delphischen Gott befragt, ob er den Sohn als anständigen Menschen oder als Lumpen erziehen solle, und die seltsame Antwort erhalten, er solle dem ersten, der ihm vor dem Tempel begegne, folgen und ihn in sein Haus laden. Der Mann, den er trifft, ist der von Zeus mit Blindheit geschlagene Gott des Reichtums Plutos, und zum Ärger seines Dieners Karion, der in dem Stück eine viel größere Rolle spielt, als in der alten Komödie üblich war, geht Chremylos ihm nach, ohne ihn zu kennen. Als der Gott sich zu erkennen gibt, verspricht Chremylos, ihm wieder zu seinem Augenlicht zu verhelfen, falls er bei ihm bleiben wolle. Im Verein mit Karion bringt er den Gott erst zum Bewußtsein seiner Macht und führt ihn in sein Haus. Karion holt die Nachbarn herbei, damit sie teil an dem neuen Glück haben. Der Chor der Nachbarn zieht mit gesprochenen Tetrametern ein und singt dann mit Karion zusammen einige dürftige Strophen, die einzigen, die der Dichter in die Buchausgabe aufnahm. Doch gegen den Plan, Plutos sehend zu machen, erhebt die Armut (Penia) Einspruch. In einem verkümmerten Agon, dem die lyrischen Teile ganz, die andern halb fehlen, sucht sie Chremylos nachzuweisen, daß sie die eigentliche Wohltäterin der Menschheit sei. Sie wird abgewiesen und der Gott von Chremylos und Karion in das Asklepieion im Piräus geführt, um dort wieder sehend zu werden. Die Heilung wird, während eines nicht mitgeteilten Chorliedes, vollzogen und von Karion eingehend, derblustig beschrieben. Der Gott kehrt sehend wieder, und damit ändern sich alle Verhältnisse, dem Gerechten geht es nun gut, dem Sykophanten schlecht, einer alten reichen Frau gelingt es jetzt nicht mehr, einen armen Jüngling an sich zu fesseln, Hermes und ein Zeuspriester hungern, und schließlich wird Plutos in der Schatzkammer der Burg angesiedelt und soll dort ewig thronen — ein Wunsch, der sich leider nicht erfüllte. Vergleicht man Plutos und Penia mit den lebensprühenden Göttergestalten im Frieden, in den Vögeln und in den Fröschen, so erscheinen sie genau so blaß und blutlos wie die restaurierte attische Demokratie des 4. Jahrh. im Vergleich zu der des 5. Jahrh.

Es ist kein erfreulicher Anblick, einen großen Dichter gegen Ende seines Lebens so ermatten zu sehen, und doch müssen wir für die Erhaltung des Plutos dankbar sein, denn er ist das einzige Stück, das

der mittleren Komödie wenigstens sehr nahe steht. Die nun folgende Periode, die zwischen den beiden Höhepunkten der attischen Komödie, der alten politischen des Aristophanes und dem neuen Charakterlustspiel des Menander, in der Mitte steht, wie ein Wellental zwischen zwei Wellenkämmen, ist schon im Altertum als die „mittlere" (μέση) bezeichnet worden. Sie umfaßt eine lange Spanne Zeit, fast 70 Jahre, wir kennen gegen 40 Dichter, die zu ihr gerechnet werden, und deren Produktion ist ungemein fruchtbar, von einem Dichter, Antiphanes, hatte das Altertum 260, nach anderer Version gar 365 Stücke, aber diese ganze Flut von Komödien ist ziemlich früh der Vergessenheit verfallen, weil kein wirklich genialer Dichter an ihr teilhatte. Auch die uns am besten bekannten Antiphanes, Anaxandrides, Eubulos, Alexis, Timokles haben eigentlich nie als Klassiker gegolten. Wir haben zwar eine große Fülle von Bruchstücken, auch längeren, aber kein einziges zusammenhängendes Stück, auch die Papyri versagen bisher und werden es wohl auch künftig tun, nur in dem Persa des Plautus ist uns in römischer, wahrscheinlich recht freier Bearbeitung ein dem Ausgang dieser Periode entstammendes Original gerettet.

Bei diesem traurigen Zustande der Überlieferung ist es nicht leicht, sich ein Bild von der mittleren Komödie zu machen und sie gegen die Zeiten des Aristophanes und Menander abzugrenzen. Verhältnismäßig leicht ist zu sagen, was sie der alten Komödie gegenüber einbüßt. Vor allem geht die schon in den letzten Stücken des Aristophanes handgreifliche Verkümmerung des Chors mit raschen Schritten weiter, er scheidet als wesentlicher Faktor für die Komposition ganz aus, wird nur mitgeschleppt, weil er offiziell als Vertreter der Gemeinde beim Dionysosfest der Sieger in den szenischen Agonen bleibt. Gewiß wird der Dichter ihn gelegentlich mit der Handlung verknüpft haben, aber seine wesentliche Aufgabe wird, die Pausen der dramatischen Handlung durch beliebige Lieder auszufüllen. Mit dem Chor zugleich hört der politisch persönliche Spott auf, eine entscheidende Rolle zu spielen. Freilich hat noch Menander in seine ersten Komödien persönliche Ausfälle gegen mißliebige Persönlichkeiten der Stadt eingemischt, und eine stattliche Reihe der Stücke der mittleren Komödie ist nach bestimmten Zeitgenossen benannt, aber bezeichnenderweise stehen da nicht die Staatsmänner und Feldherrn im Vordergrund, sondern die Damen der Halbwelt und die Lebemänner, samt den dazugehörigen Köchen und Fischhändlern. Die Zeit ist gründlich materiell geworden, von den politischen

Kämpfen mag das Publikum nichts hören, aber jedem persönlichen Skandal aus der eleganten Welt lauscht es mit Wonne. Aus keiner Zeit, mit Ausnahme der Epoche Ludwigs XIV. und XV., sind wir über die großen Kurtisanen so gut unterrichtet wie über die des 4. Jahrh. in Athen durch die Reste der mittleren Komödie. Wir können mancher dieser Damen fast bis aufs Jahr nachrechnen, wann sie anfingen, in der Lebewelt eine Rolle zu spielen, wann sie ihre höchste Blüte erreichten, wann sie als verblüht galten, wir wissen, durch wen sie in die Lebewelt eingeführt wurden, welche Liebhaber sie ausplünderten usw. Als Probe gebe ich ein umfangreiches Fragment aus Anaxilas' Neottis, in dem nicht ungeschickt, aber zum Teil doch recht gekünstelt eine Reihe gefeierter Hetären mit mythischen Ungetümen verglichen werden (Fr. 22):

„Nur ein Sterblicher, der jemals eine Buhlerin geliebt,
Weiß zu sagen, was auf Erden ist das schändlichste Geschlecht.
Kann ein unnahbarer Drache, kann Chimairas Feuerglut,
Kann die Sphinx, die Hydra, Löwin, der Harpyien schnelle Schar
An Verruchtheit übertreffen diese gottverhaßte Brut?
Ausgeschlossen — die Hetären überbieten alle weit.
Laßt sie einzeln uns betrachten, da ist Plangon gleich zunächst,
Die so gut wie die Chimaira die Barbaren rings verheert.
Einer doch, ein Ritter, raubte ihr das Leben neuerdings,
Denn er ging aus ihrem Hause mit dem ganzen Hausgerät.
Mit der Hydra hat zu schaffen, wer es mit Sinope hält,
Alt ist sie, doch die Gnathaina wuchs schon neben ihr heran,
Daß, wer mit der ersten fertig, fällt anheim gehäufter Not.
Und der Skylla scheint zu weichen Nannion in keinem Stück,
Hat sie nicht schon zwei Gefährten umgebracht und angelt nun
Nach dem dritten? Aber dieser kam mit seinem Kahn davon.
Und daneben spielet Phryne die Charybdis meisterlich,
Hat den Schiffer eingefangen und verschlungen samt dem Schiff.
Ist Theano nicht vergleichbar 'ner Sirene, die gerupft?
Mädchenhaft sind Blick und Stimme, doch die Beine spatzenhaft!
Thebens Sphinx kann man benennen eine jede Buhlerin,
Denn sie redet niemals einfach, nein in Rätseln immerfort,
Von der Liebe, von der Freundschaft, von der echten Zuneigung.
Dann sagt sie, ‚Ich möchte haben mit vier Füßen einen Stuhl',
Dann ‚ein Becken mit drei Füßen, mit zwei Füßen eine Magd'.
Und wer das durchschaute, wandert eilig fort wie Oidipus,
Tut, als ob er sie nicht kenne, rettet sich mit Müh' und Not.
Aber wer auf Liebe rechnet, den nimmt sie dann schleunigst hoch
Und entführt ihn in die Lüfte. Kurz und gut, kein Ungetüm
Gibt's, das soviel Unheil stiften könnte, wie die Buhlerin."

Den Hauptersatz für den politischen Spott bieten zwei andere Stoffkreise, die freilich in der Komödie schon seit Epicharms Zeiten gepflegt wurden, die auch im 5. Jahrh. immer neben der politischen Komödie einen bescheidenen Platz behauptet haben, die Mythentravestie und die realistische Darstellung des täglichen Lebens. Auch die Travestie der Götter- und Heldensage nimmt neue Formen an. Der alte harmlose Götterulk, wie wir ihn besonders bei Epicharm kennen gelernt haben, behauptet sich zwar noch immer, aber viel häufiger sind Stücke, die alte Sagen im Anschluß an eine bestimmte Tragödie behandeln. Nicht sowohl die Sage an sich wird travestiert als die Form, die ihr ein Tragiker gegeben hatte, und da steht denn der im 4. Jahrh. meist gespielte und gelesene Euripides obenan, immer wieder begegnen die Namen seiner beliebtesten Tragödien wie Antiope, Auge, die Bakchen, Helena, Medeia, Orestes bei den Komikern. So wird die Komödie zur ästhetischen Richterin der einzelnen Tragödien, wofür wir ja schon bei Aristophanes eine ausgesprochene Neigung fanden. Diese eifrige Beschäftigung mit der Tragödie beeinflußt stark die Sprache der Komödie, die viel weniger derb, viel sittsamer, aber freilich auch viel matter wird, sie beeinflußt noch stärker die Komposition der Stücke. Das gilt nicht bloß von den Tragödientravestien, sondern ebenso sehr von dem Gebiet, das nun mehr und mehr zum Hauptgebiet der Komödie wird, von den Stoffen aus dem täglichen Leben. Schon bei Antiphanes wiegen die aus dem täglichen Leben genommenen Titel durchaus vor, da gibt es Stücke, die nach bestimmten Handwerken oder Ständen benannt sind, wie der Flötenspieler, die Flötenspielerin, der Maler, der Wagenlenker, der Arzt, der Soldat, oder sie heißen nach fremden Städten und Ländern, die Boioterin, der Epidaurier, die Ephesierin, der Zakynthier, der Lyder, der Tyrrhener, auch Verwandtschaftsbeziehungen sind beliebt, wie die Schwestern, die Erbtochter, die Zwillinge, endlich finden sich Namen, die schon auf Charakterkomödien hinweisen, der Standhafte, der Egoist, der Parasit. In allen diesen Stücken mit frei erfundener Handlung ist der Dichter zugleich Nachahmer und Rivale der Tragödie. Die geschlossene Handlung, ihre künstliche Führung mit überraschenden Wechselfällen lernen die Komiker der Tragödie ab. Wie sehr sich Antiphanes als Nebenbuhler der Tragödie fühlt, mag eins seiner interessantesten Fragmente aus der Komödie Poesie (Fr. 191) veranschaulichen:

„Ach die Tragödie hat's in allen Stücken
Gar gut. Sind doch zunächst die Stoffe
Den Zuschauern vertraut, eh' man was sagt.
Der Dichter braucht sie nur drauf hinzuweisen.
Sag' ich nur ‚Oidipus', so weiß man alles:
Daß Laios der Vater, daß die Mutter
Jokaste, Töchter kennt man auch und Söhne,
Weiß, was er dulden wird, was er getan.
Sagt einer nur ‚Alkmeon', wissen selbst
Die Kinder, der ermordete im Wahn
Die Mutter, und Adrastos wird sogleich
Erscheinen und dann wieder weiter zieh'n.
Dann, wenn die Dichter ganz ermattet sind
Und in dem Stück nichts mehr zu sagen wissen,
Dann heben sie den Götterapparat
Wie einen Finger hoch — und das genügt
Den Zuschauern. Wir haben's nicht so gut,
Wir schaffen alles neu: zuerst die Namen,
Dann, was vorher geschah, was jetzt geschieht,
Den Ausgang und den Eingang. Läßt hiervon
Ein Chremes oder Pheidon etwas aus,
So wird er ausgezischt. Jedoch ein Peleus,
Ein Teukros darf sich so etwas erlauben."

Fragt man nun im einzelnen, was die Tragödie an Motiven der Komödie zu geben hatte, so ist das Wichtigste wohl das Liebesmotiv. Der alten Komödie ist dies Motiv ganz fremd, genau so fremd wie der älteren Tragödie. Wir sind es so gewöhnt, das Verhältnis der Geschlechter zueinander, die Liebe eines Jünglings zu einer Jungfrau, oder die Beziehungen des Ehemanns zur Gattin als einen Hauptbestandteil der Komödie, ja meist als Triebfeder der Handlung zu finden, daß ein Lustspiel ohne Liebespaar vor Gerhart Hauptmanns Biberpelz auf der deutschen Bühne fast undenkbar schien. Aristophanes' Komödie weiß davon so wenig etwas wie Aischylos' Tragödie. Auch die älteste sophokleische Tragödie, in der ein verlobtes Paar vorkommt, die Antigone, nutzt dies Verhältnis der Heldin zu Haimon noch gar nicht aus, Antigone und Haimon sprechen im ganzen Stück kein Wort miteinander. Erst Euripides hat die Beziehungen der Geschlechter zueinander für das Drama nutzbar gemacht. Er schildert die sündhafte Liebe der verheirateten Frau zu einem andern Mann in dem Hippolytos und der Stheneboia, er baut seine Medeia auf der Eifersucht der verratenen Gattin auf, er zeigt im Ion den Haß der kinderlosen Frau gegen den illegitimen Sproß ihres Mannes, er führt in der

Helena die Wiedervereinigung treuer, lange voneinander getrennter Gatten vor. Und diese Seelenkämpfe schildert er mit so modernen Farben, nähert namentlich in seinen späteren Stücken die Heroenwelt in Sprache und Empfindungen so sehr der bürgerlichen Gesellschaft Athens an, daß die Übertragung solcher Stoffe in die bürgerliche Sphäre für die Komiker sehr nahe lag. Schon der euripideischen Helena braucht man eigentlich nur die heroischen Namen zu nehmen, um ein bürgerliches Schauspiel zu erhalten. Wie groß die Rolle war, die in der mittleren Komödie das Liebesmotiv spielte, wissen wir nicht, ich bin geneigt, zu glauben, daß es sich rasch einen breiten Platz erobert hat. Denn einmal ist es schwer, sich vorzustellen, wie die zahlreichen nach Frauen benannten Stücke, die Delierin, die Ephesierin, die Korintherin ohne Liebe auskamen, und dann wird in dem plautinischen Persa, dessen Original vor Alexanders Eroberung des Perserreiches gedichtet ist, die Liebesintrige als etwas so Selbstverständliches behandelt, daß der keineswegs sehr originelle Dichter schon viele Vorgänger in der Durchführung von Liebesintrigen gehabt haben muß. Zur fast unbestrittenen Herrschaft kommen die Liebeshändel dann in der neuen Komödie, und bis auf den heutigen Tag ist das Lustspiel von ihnen kaum wieder losgekommen.

Mit dem Liebesmotiv übernahm die Komödie aus der Tragödie nun noch manches andere, was mit ihm zusammenhängt. Vor allem die Erkennungsszenen, die in der jüngeren Tragödie eine so große Rolle spielen. Eltern finden ihre längst tot geglaubten Kinder, Brüder ihre Schwestern wieder — ich erinnere nur an Euripides' Taurische Iphigenie, an seinen Ion und seine Hypsipyle —, solche Erkennungsszenen werden in der Komödie allmählich zum festen Bestand der dramatischen Technik. Um diese Erkennungen herbeizuführen, müssen nun die Kinder in zarter Jugend von ihren Eltern und Geschwistern getrennt werden. Das geschah in der alten Sage ungemein häufig durch Aussetzung neugeborner Kinder. Unabsehbar ist die Schar der Heroinen, die einem Gott ihre Liebe schenken und die Frucht dieser Verbindung den Augen der Eltern durch Aussetzung entziehen, auf wunderbare Weise wird dann das Götterkind gerettet und früher oder später von dem Geschlechte der Mutter anerkannt. Die Komödie setzt das ins Bürgerliche um, attische Bürgertöchter knüpfen Beziehungen zu Nachbarsöhnen an, oder sie werden bei nächtlichen Festen von unbekannten trunkenen Jünglingen vergewaltigt, wie der trunkene Hera-

Abb. 3. Menander Masken betrachtend.
Marmorrelief im Lateran.

Abb. 4. Szene aus der neuen Komödie.
Marmorrelief im Neapler Museum.

kles die Priesterin Auge vergewaltigt hatte, dann geben sie einem Kinde oder besonders oft Zwillingen das Leben, und setzen diese Zeugen ihres Fehltritts mit Hilfe einer vertrauten alten Dienerin, die auch aus der euripideischen Tragödie stammt, an irgendeinem entlegenen Platze aus. Die Kinder werden regelmäßig gerettet und führen entweder sogleich die Vereinigung der Eltern herbei, oder wachsen in Niedrigkeit auf und werden dann in einem entscheidenden Augenblick ihres Lebens von den Eltern an beigegebenen Ringen und andern Schmuckstücken erkannt. Auch hier ist zweifellos schon die mittlere Komödie die Vermittlerin zwischen Tragödie und neuer Komödie gewesen. Es ist wichtig für die Beurteilung der neuen Komödie, zu wissen, daß diese allmählich konventionell gewordenen Voraussetzungen ursprünglich einer ganz andern Sphäre entstammen als dem attischen Bürgerleben. Natürlich leugne ich nicht, daß es im Athen des 4. und 3. Jahrh. verführte Bürgertöchter und ausgesetzte Kinder gegeben hat, aber sicher sind solche Fälle nicht so häufig gewesen, wie die neue Komödie glauben macht. Aus der heroischen Sphäre der Tragödie übernommen sind sie allmählich zu einem bequemen Hilfsmittel der dramatischen Technik geworden, ohne das der attische Komiker so wenig auskommen kann wie der Pariser Schwankdichter ohne Ehebruch.

Fassen wir zusammen, wie die mittlere Komödie sich uns darstellt: Sie verliert das, was die Stärke der alten Komödie ausmachte, und sie hat noch nichts Vollgültiges an dessen Platz zu setzen, aber sie überträgt die reife Technik der Tragödie in die Darstellung des täglichen Lebens und bereitet so die letzte Blüte am Baum der attischen Dichtung, das Charakterlustspiel Menanders vor.

IV. Die neue Komödie.

Keine andere Gattung des antiken Dramas hat die moderne dramatische Dichtung so stark und nachhaltig beeinflußt, wie die neue Komödie, und doch hatten wir bis vor wenig Jahren von ihr nichts Zusammenhängendes im Original. Wir kannten sie etwa, wie wir die Kunst des Praxiteles vor Auffindung des Hermes kannten, aus römischen Kopien — und die dramatischen Kopisten haben naturgemäß die Züge des griechischen Vorbildes in ihren Bearbeitungen sehr viel stärker verändert als die plastischen. Als Plautus und Terenz

die Dichter der neuen Komödie Menander, Philemon und Diphilos, um nur die hervorragendsten zu nennen, für die römische Bühne bearbeiteten, besaß die lateinische Sprache noch nicht die Geschmeidigkeit, um die vollendete Feinheit der Sprache, die gerade bei Menander einen Hauptreiz ausmacht, wiederzugeben. Terenz versucht es, aber seine Eleganz wirkt neben der attischen Frische matt, genau so, wie die Glätte der römischen Statuen gegen das blühende Leben ihrer attischen Vorbilder. Plautus ist freilich an sprachschöpferischem Talent sogar den attischen Dichtern überlegen, aber er setzt sie in einen durchaus andern, volkstümlich derben Stil um, etwa wie ein deutscher Holzschneider der Renaissancezeit italienische Originale. Aber auch von der Sprache abgesehen, geht in den römischen Komödien sehr viel von der Wirkung der attischen Stücke verloren. Das Beste und Feinste der menandrischen Kunst wagte selbst Terenz seinen Römern nicht vorzusetzen, auch scheute er sich nicht, Szenen aus andern Stücken, sogar von andern Dichtern in die bearbeiteten Originale einzufügen, und noch ungleich gewaltsamer geht Plautus mit ihnen um. Sein derber Instinkt für theatralische Wirkung macht ihn ziemlich gleichgültig gegen die Struktur der attischen Stücke, er läßt ganze Szenen und Akte fort, fügt andere ein, und gönnt lyrischen Gesangsszenen im Anschluß an hellenistische Brettlkunst einen breiten Raum, während sich die attischen Dichter fast ausschließlich auf die Sprechverse, den jambischen Trimeter und trochäischen Tetrameter beschränkten. In der Form, die ihr Plautus und Terenz gegeben haben, hat sich die neue attische Komödie dann freilich die Welt erobert. Das spanische Lustspiel Calderons und Lope de Vegas ist ohne sie undenkbar, Shakespeares Komödie der Irrungen ist eine freie Bearbeitung von Plautus' Menächmen, und vor allem Molière baut seine reichere Kunst durchaus auf der römischen Grundlage auf, ist doch seine vielleicht populärste Komödie L'Avare deutlich von Plautus' Aulularia abhängig. Auch in Deutschland sind noch Lessings Jugendstücke stark von den Römern beeinflußt, selbst in der Minna von Barnhelm lassen sich die Gestalten des Just, der Franziska und des Wirtes an antike Typen anknüpfen.

Daß eine Kunstgattung, die so nachhaltig auf die Weltliteratur gewirkt hat, überhaupt im Original zugrunde gehen konnte, ist sehr merkwürdig — warum ist nicht wenigstens der größte Dichter der neuen attischen Komödie, Menander, in das Mittelalter und damit in die Neuzeit gerettet worden, so gut wie Aristophanes? Ihm hat

Ovid die Unsterblichkeit geweissagt, Plutarch hat ihn weit über Aristophanes gestellt, bis ins 5. und 6. Jahrh. unserer Zeitrechnung hat man ihn eifrig gelesen, und doch hat er den schützenden Hafen der byzantinischen Klosterbibliotheken nicht erreicht — wie war das möglich? Vor allem trägt an seinem Untergang der sprachliche Purismus der Schulmeister Schuld. Man las in den Schulen die attischen Klassiker in der Spätzeit hauptsächlich als Muster der reinen attischen Sprache im Gegensatz zu der seit der hellenistischen Zeit entwickelten gemeingriechischen Umgangssprache, die einen starken Zusatz nichtattischer, besonders ionischer Formen und Wörter enthielt. Nun entdeckten attizistische Puristen, daß auch Menander, weil er eben die lebendige Sprache seiner Zeit schrieb, nicht wenig als unattisch verdammte Bestandteile aufwies, und damit fiel er für sie als Sprachmuster fort. So wurde er erst aus den Schulen verdrängt, dann überhaupt nicht mehr abgeschrieben, und ging zugrunde.

Er wäre uns für immer verloren, wenn ihn uns nicht die ägyptischen Schutthaufen und Gräber in neuester Zeit wenigstens teilweise wiedergeschenkt hätten. Seit 15 Jahren kommen immer wieder Papyri mit Resten menandrischer Komödien zum Vorschein, und unter diesen Funden ist wenigstens ein recht umfangreicher. Im Jahre 1905 fand der französische Gelehrte Gustave Lefebvre in Kôm-Ishkaou, dem alten Aphroditopolis, zwischen den wohlerhaltenen Mauern eines spätrömischen Hauses einen großen Topf voll Urkunden aus der Zeit Justinians und Justins II. Zum Schutze seiner Aktenstücke hatte der sorgliche Notar oben auf den Topf Blätter makulierter Bücher gelegt, und zwar drei Blätter einer Eupolishandschrift (s. S. 49) und einen ganzen Stoß von Blättern einer Menanderhandschrift. So übel Zeit und Würmer diesen Blättern auch mitgespielt haben, enthalten sie doch 1600 Verse von mindestens fünf Komödien. Zu diesem Hauptfund kommen nun eine ständig wachsende Zahl von kleineren, die sich nicht selten gegenseitig in erwünschter Weise ergänzen. So haben wir jetzt von der Perikeiromene, der Geschorenen, schon Reste von vier Handschriften, von dem besterhaltenen Stück, dem Schiedsgericht, Reste von dreien, vom Landmann und vom Schmeichler Reste von je zweien. Alles in allem haben uns die Papyri bisher etwa 2300 Verse Menanders wiedergegeben, vom Schiedsgericht besitzen wir mehr als zwei Drittel, von der Perikeiromene die gute Hälfte. Das genügt, um von Menanders Kunst eine wirklich lebendige Vorstellung zu gewinnen.

Über Menanders Leben sagen uns die Reste seiner Werke gar nichts, aber zum Verständnis seiner Kunst sind einige kurze Angaben darüber nötig. Menander ist als Sohn eines angesehenen athenischen Bürgers Diopeithes im Jahre 342/1 geboren. Die letzten verzweifelten Versuche Athens, seine Großmachtstellung im Kampfe mit Philipp von Makedonien zu behaupten, fallen in seine frühesten Kinderjahre, an die Schlacht von Chaironeia kann er keine eigene Erinnerung mehr gehabt haben. Als er heranwuchs, hatte Alexander sein Weltreich schon gegründet, und in den gewaltigen Kämpfen seiner Diadochen, die die Zeit der ersten Mannesjahre Menanders erfüllen, zählte Athen nur noch während der kurzen Zeit des lamischen Krieges ernstlich zu den kriegführenden Mächten. Der Großmachtskitzel wurde dem attischen Staat bald gründlich ausgetrieben, unter makedonischem Schutz regierte von 317 bis 307 der Freund und Schulgenosse des Dichters Demetrios von Phaleron die Stadt, und die Beziehungen zu diesem Machthaber wären Menander beinahe verhängnisvoll geworden, als 307 Demetrios Poliorketes die Stadt einnahm und das Schattenbild der alten Demokratie wieder herstellte. Die wüsten Orgien der Servilität, mit denen das entartete Volk den Befreier Demetrios feierte, konnten einen tiefer Blickenden nur in der Mißachtung der Demokratie bestärken, und so war das natürliche Ergebnis der eigenen Erlebnisse, daß Menander dem politischen Leben seiner Vaterstadt fremd und kühl gegenüberstand. Gleichwohl hat er sein Athen geliebt und es bis zu seinem wohl 292/1 erfolgten Tode nicht verlassen, aber es war nicht mehr die politische Führerin der Hellenen, sondern die Hauptstadt der hellenischen Kultur, die er in ihm verehrte. Wichtiger als alle politischen Erlebnisse sind für ihn die Eindrücke, die er in der Schule des Aristoteles bei dessen großem Nachfolger Theophrast gewann. War einst die Philosophie von dem Vollblutathener Aristophanes auf das leidenschaftlichste bekämpft worden, so dankt der größte Komiker nach Aristophanes ihr seine Art, die Menschen zu sehen und zu schildern, und wird durch sie aus einem attischen zu einem panhellenischen Dichter.

Menander hat früh, zunächst wohl im Anschluß an seinen Oheim, den gefeierten Komiker Alexis, zu dichten begonnen, schon als Ephebe brachte er 321 sein erstes Stück auf die Bühne, und in den rund 30 Jahren seiner dichterischen Wirksamkeit verfaßte er nicht weniger als 105 oder gar 109 Komödien. Diese erstaunliche Fruchtbarkeit,

welche von keinem Dichter der alten Komödien auch nur annähernd erreicht, in moderner Zeit freilich von den 1500 Stücken Lope de Vegas weit überboten wird, erklärt sich zum Teil daraus, daß er es sich mit der Erfindung der Handlung ungleich leichter machte als die Dichter der alten Komödie. Gewisse Voraussetzungen und Verwicklungen, die schon die mittlere Komödie der euripideischen Tragödie entlehnt hatte, Verführung und Vergewaltigung von Jungfrauen, Aussetzung neugeborener Kinder, deren Wiedererkennung durch die Eltern kehren mit einer uns ermüdenden Häufigkeit in den menandrischen Stücken immer wieder. So paradox es klingt, die Handlung und vor allem ihre Voraussetzungen sind dem Dichter ziemlich gleichgültig. Er scheut sich gar nicht, zwei Stücke auf nahezu denselben Grundlagen aufzubauen, das möge ein Beispiel erläutern. Im Heros wie im Landmann ist eine attische Jungfrau Myrrine von einem Jüngling geschändet worden, in beiden Stücken hat sie ein Zwillingspaar, Knabe und Mädchen, geboren. Als der Sohn, der beide Male Gorgias heißt, herangewachsen ist, dient er in beiden Stücken im Hause des unerkannten Vaters auf dem Lande, das Mädchen wird in beiden Stücken von einem Nachbarsohn verführt, und das kommt in beiden Stücken heraus, als der ahnungslose Vater eine andere Ehe für sie plant, die dann durch die Wiedererkennung vereitelt wird. In beiden Stücken spielt endlich ein Sklave Daos eine Rolle.

Man sollte meinen, Heros und Landmann müßten sich gleichen wie ein Ei dem andern, und doch sind sie ganz verschieden. Zunächst ein Wort über die uns besonders auffällige Wiederkehr der drei Namen Myrrine, Gorgias, Daos. Die alte Komödie hatte, soweit sie nicht lebende Personen mit ihren wirklichen Namen auf die Bühne brachte, meist redende Namen wie Hassekleon, Ratefreund, Hoffegut frei erfunden, nur bei Sklaven und gleichgültigen Nebenpersonen benutzt sie gelegentlich farblose Namen des täglichen Lebens. Die mittlere Komödie ist reicher an solchen Namen, nennt aber noch immer gern Stücke nach lebenden Personen, besonders nach Damen der Halbwelt. Das hört bei Menander auf, seine Thais ist einfach der Typus der raffinierten Hetäre, nicht etwa die lebende Geliebte des Alexander und Gattin des Ptolemaios. Er beschränkt sich durchaus auf echt attische Namen und wählt so übliche, daß sich kein Träger persönlich getroffen fühlen konnte. Der Kreis seiner Namen ist klein und die einzelnen gewinnen eine typische Geltung, die ziemlich konsequent fest-

gehalten wird, so kommt Moschion in fünf Stücken als Jünglingsname, Laches in vier als Greis, Myrrine in drei als ältere Frau, Daos in sechs als Sklave vor, und es gibt Stücke, die drei oder vier Namen mit einem andern gemein haben, ohne sich inhaltlich stark miteinander zu berühren.

So sind auch Heros und Landmann trotz der gleichen Namen und Voraussetzungen im Inhalt keineswegs ähnlich. Die Myrrine des Heros hat ihre Zwillinge durch Vermittlung einer alten Dienerin einem Hirtensklaven zum Aufziehen übergeben. Sie hat den Jüngling Laches, der sie vergewaltigte, später geheiratet, ohne daß sich beide wiedererkannten, und lebt nun als angesehene Frau in guten Verhältnissen. Ihre Kinder sind nach dem Tode des Pflegevaters in das Haus des wirklichen Vaters gekommen, um eine von jenem eingegangene Schuld abzuarbeiten. Myrrine weiß, daß sie ihre Kinder im Haus hat, aber sie wagt nicht, dies ihrem Gatten zu gestehen, sondern sieht ruhig mit an, daß beide als Gesinde gehalten werden, Gorgias als Hirt, Plangon als Hausmädchen. Beide Kinder sind also durchaus deklassiert, und als ein junger Sklave Daos sich in das Mädchen verliebt, hat sein Herr kein Bedenken, sie ihm als Gefährtin in der lockern Form der Sklavenehe zuzusagen. Da ergibt sich, daß Plangon von einem Nachbarsohn verführt ist, und um das geliebte Mädchen vor Vorwürfen zu schützen, nimmt der junge Sklave Daos die Schuld des Fehltritts ritterlich auf sich. Gerade hierdurch wird nun aber das mütterliche Gefühl in Myrrine wieder erweckt, ist Plangon Geliebte eines Sklaven, so ist für sie jede Hoffnung auf einen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft vernichtet, das sieht die Mutter mit bitterem Schmerz und findet nun den Mut, ihrem Gatten die Herkunft der Kinder zu entdecken, soweit sie selbst darüber unterrichtet ist. Sicherlich führte ihr Geständnis dann die volle Aufklärung und die bürgerliche Rehabilitation der Zwillinge herbei.

Ganz anders im Landmann. Hier hat Myrrine ihre Kinder nicht von sich gegeben, mit Mühe und Sorgen hat sie die Zwillinge groß gezogen, deren Vater Kleainetos sie kennt, ohne doch mit ihm in Verbindung zu stehen. Dank der Aufopferung der Mutter sind also die Kinder zwar in Armut, aber doch als attische Bürgerskinder aufgewachsen, und als ein Nachbarsohn mit dem Mädchen ein Verhältnis anknüpft, hat er durchaus die Absicht und das Gefühl der Verpflichtung sie zu heiraten, nur wagt der schwache Jüngling nicht, anderen

Eheplänen seines Vaters entschieden entgegenzutreten. Den Sohn Gorgias hat Myrrine aufs Land geschickt, damit er sich als freier Arbeiter ernähre, er kommt in das Haus seines unerkannten Vaters Kleainetos und gewinnt dessen Herz durch die aufopfernde Pflege, die er ihm nach einem Unfall widmet. Um sich dankbar zu zeigen, will der alte Kleainetos die Schwester seines treuen Pflegers heiraten, und dieser scheinbare Glücksfall bringt die geängstigte, verhärmte Myrrine in die größte Verlegenheit, nun kann sie den Zustand ihrer Tochter, deren Entbindung bevorsteht, nicht mehr verheimlichen, kann auch ihre eigene Lage nicht länger verbergen. Der gesunde Sinn des Landmanns Kleainetos hat dann die verwickelten Verhältnisse entwirrt, Myrrine und ihren Kindern aus aller Not geholfen, dem Mädchen den Liebhaber zum Gatten gewonnen. Wenn zwei so verschiedene Stücke aus den gleichen Voraussetzungen erwachsen konnten, so beruht das wesentlich darauf, daß Menander die Myrrine beide Male ganz verschieden charakterisiert hat. Im Heros verstößt sie kaltherzig ihre Kinder, gewinnt äußerlich eine gute Stellung im Leben und besinnt sich auf ihre Muttergefühle erst, als es fast zu spät ist, im Landmann ist sie die heldenhafte Mutter, die viele Jahre für ihre Kinder darbt und sorgt, von der Not des Lebens allmählich zermürbt ist und zu erliegen droht, als endlich, mittelbar durch die Tüchtigkeit des von ihr erzogenen Sohnes, die Rettung naht.

Also nicht die äußeren Geschehnisse, die der Handlung zugrunde liegen, sondern die Charaktere bestimmen bei Menander den Gang des Stücks, das ist der Angelpunkt seiner Kunst, der wichtigste Fortschritt, den er über die frühere Komödie hinaus gemacht hat. Die alte Komödie legt auf die folgerichtige Durchführung eines Charakters gar keinen Wert, Aristophanes dreht seine Charaktere um wie einen Handschuh, wenn die Situation das rätlich erscheinen läßt. Ich erinnere nur an die Verwandlung des schurkischen Wursthändlers in den weisen Staatsmann am Schluß der Ritter, an die inneren Wandlungen, die Ratefreund und Hassekleon durchmachen. Das wird jetzt anders: für Menander ist die folgerichtige Darstellung eines in sich geschlossenen Charakters eine Hauptaufgabe seiner Kunst, und er hat den Gedanken tatsächlich durchgeführt, den er im Schiedsgericht einer seiner Personen in den Mund legt (V. 553ff.):

„(die Götter) fügen jedem
Als Kommandanten den Charakter ein,

Der bringt zu Fall den einen, ist er bös;
Den andern schützt er. Das ist unser Gott,
Er trägt die Schuld dran, ob es einem gut,
Ob es ihm schlimm ergeht."

Dies starke Interesse für die Beobachtung und Darstellung der Charaktere und ihrer Wirkung auf das menschliche Leben verdankt Menander zweifellos der peripatetischen Philosophie. Schon Aristoteles hat in seiner Ethik jede Tugend als die richtige Mitte zwischen zwei fehlerhaften Extremen bestimmt, z. B. die Tapferkeit als die Mitte zwischen Feigheit und Tollkühnheit, die Freigebigkeit als die Mitte zwischen Geiz und Verschwendung. Auch er gibt bereits viele Einzelzüge, an denen man die fehlerhaften Extreme erkennen kann. Sein Schüler Theophrast, Menanders Lehrer, hat dann die Beobachtung der Charaktere, die von der richtigen Mitte abweichen, mit besonderer Liebe gepflegt und in seinem sehr reizvollen Büchlein „Charaktere" dreißig mit feinstem Pinsel ausgemalte Darstellungen fehlerhafter Charaktere, z. B. des Schmeichlers, des Prahlers, des Abergläubischen, gegeben. Diese theophrastische Art der Charakterschilderung, die aus vielen kleinen Einzelzügen mosaikartig ein lebensvolles Bild zusammensetzt, hat Menander sich zu eigen gemacht und auf die Bühne übertragen. Er charakterisiert beständig, aber nie aufdringlich. Als Beispiel sei aus einem kürzlich gefundenen Papyrus, der sich leider keinem bekannten Stück mit Sicherheit einordnen läßt, die Selbstdarstellung eines mißtrauischen Geizhalses angeführt. Dem habgierigen alten Smikrines ist aus nicht mehr kenntlichem Anlaß ein Schatz ins Haus gebracht worden, nun tritt er mit folgenden Betrachtungen auf (V. 21 ff.):

„Auf daß mich niemand geizig nennen könne,
Hab' ich nicht nachgeprüft, wieviel an Gold,
Wieviel an Silbersachen er mir bringt.
Ich habe nichts gezählt; wie es da war,
So ließ ich es in meine Wohnung tragen.
Man liebt es nämlich, mich bei jedem Anlaß
Böswillig zu verleumden. — Und wieviel
Es ist, wird sich genau ermitteln lassen,
Da ja die Überbringer Sklaven sind.
Ich hoffe wohl, daß sie aus freien Stücken
Dem Recht und dem Gesetze treu sein werden,
Doch sind sie's nicht — so wird man das nicht dulden."

Während sich Smikrines von dem Vorwurf der Habsucht zu reinigen sucht, enthüllt er gerade, wie sehr ihn diese Leidenschaft beherrscht;

sein Trost ist, daß die Sklaven durch die Folter zu genauer Rechenschaft gezwungen werden können, aber das deutet er nur an, die offene Aussage scheut er. Und dies Mißtrauen, das dem Geizhals natürlich ist, kommt noch stärker bei seinem zweiten Auftreten im nächsten Akt zum Ausdruck (V. 47 ff.):

„Gar schnell kam Daos zu mir mit der Liste
Der Gelder, gut hat er für mich gesorgt! —
Er steckt mit jenen unter einer Decke! —
Doch hat er recht getan, beim Zeus! Mit Freuden
Hab' einen Anlaß ich bekommen, ihn
Nicht mehr mit Güte auszuforschen, sondern
So wie mir's Nutzen bringt. Denn offenbar
Hat er den doppelten Betrag versteckt,
Ich kenne ja die Ränke dieses Schlingels."

Die Überreichung der Abrechnung, die er in der ersten Szene vermißte, dient also nicht zur Beruhigung des Habsüchtigen, sondern steigert nur den Argwohn betrogen zu sein, nun will er den Sklaven erst recht foltern lassen!

Die Vertiefung und Verfeinerung der Charakterzeichnung ändert auch des Dichters Stellung zu seinen Figuren. In der alten Komödie ist der Dichter fast immer selbst Partei, und deshalb sind seine Figuren entweder ganz schwarz oder ganz weiß, die Mitteltöne fehlen. Menander steht über den Parteien und wird allen gerecht, Vorzüge und Schwächen sind in seinen Personen gemischt, so wie es bei wirklichen Menschen der Fall ist.

Auch hierfür ein Beispiel. Der Perikeiromene liegt folgende Geschichte zugrunde: Ein wohlhabender Korinther Pataikos hat vor langen Jahren gerade in dem Augenblicke sein Vermögen verloren, als seine Frau nach der Geburt eines Zwillingspärchens starb. Da Kinder für einen verarmten Mann nur eine Last sind, hat er beide unter Beigabe von Schmuckstücken seiner Frau aussetzen lassen. Ein armes Weib hat die Kinder gefunden, das Mädchen, Glykera, als ihr Kind aufgezogen, den Knaben Moschion dagegen einer reichen Nachbarin verkauft, die sich ein Kind wünschte. Als das Mädchen herangewachsen ist, wird sie die Geliebte eines Soldaten Polemon, der das Haus neben der Pflegemutter des Moschion kauft. Sterbend hat die Alte Glykera ihr Geheimnis anvertraut, aber diese nähert sich dem Bruder nicht, um seine glückliche Lebensstellung nicht zu gefährden. Als dieser sich jedoch in die hübsche Nachbarin verliebt und sie eines

Abends vor der Haustür küßt, entzieht sie sich ihm nicht, weil sie weiß, daß er ihr Bruder ist. Da überrascht Polemon das Paar und in höchster Wut über die vermeintliche Treulosigkeit der Geliebten schneidet er ihr das Haar ab. Das gekränkte Mädchen flieht in das Haus der Nachbarin und bestärkt eben dadurch den eitlen Moschion in der Überzeugung, sie werde eine leichte Beute für ihn sein. Die Wut des Polemon ist rasch dem tiefsten Schmerz über den Verlust der Geliebten gewichen, die er trotz des Fehlens einer gesetzlichen Ehe durchaus als seine Ehefrau betrachtet hat, und da gewaltsame Versuche, sie wieder zu erobern, scheitern, verlegt er sich auf gütliche Verhandlung mit Hilfe des gemeinsamen Nachbarn Pataikos. Gerade diese Verhandlungen führen nun dazu, daß Pataikos Glykera und Moschion an den einst beigegebenen Schmuckstücken als seine Kinder erkennt, und der längst wieder zu Wohlstand gelangte Mann nimmt sie mit Freuden in sein Haus auf. Damit ist Glykera scheinbar für Polemon auf immer verloren, denn als Tochter des reichen Pataikos ist sie in glänzender Lebensstellung. Polemon sagt sich das selbst, und der Schmerz um die Zerstörung seines Lebensglücks treibt ihn fast zum Selbstmord. Doch Glykera hat den Wert des ungestümen, aber treu liebenden Soldaten inzwischen erkannt, freiwillig kehrt sie mit Pataikos' Einwilligung als seine rechtmäßige Gattin zu ihm zurück.

Solange wir nur die allgemeinen Umrisse des Stückes kannten, zweifelte niemand, daß der eifersüchtige Soldat der Geprellte sein, und Glykera einem andern zufallen würde, jetzt haben uns die Papyri eines Besseren belehrt. Menander hat eben dem alten Typus des bramarbasierenden täppischen Soldaten, dessen Schöpfung wohl in die epicharmische Zeit zurückgehen wird, ganz neue Seiten abgewonnen. Er faßt den hitzigen, unbesonnenen Krieger als einen ehrlichen, treuen Naturburschen, dessen ungestüme, tiefe Leidenschaft denn doch viel höher steht als die frivole Genußsucht des eitlen Schürzenjägers Moschion, und deshalb entspricht es durchaus unserm Gerechtigkeitsgefühl, wenn schließlich Polemon die Braut heimführt. Licht und Schatten sind über alle Personen gleichmäßig verteilt, weder Polemon noch Glykera noch Moschion noch Pataikos sind ganz ohne Schuld.

Noch mehr vertieft hat Menander die Figur des Soldaten in der leider nur sehr mangelhaft bekannten Komödie „der Verhaßte". Der Soldat Thrasonides hat die schöne Krateia erbeutet und sich aufs

heftigste in die Gefangene verliebt. Aber sie widerstrebt seinem herrischen Werben und er, von allen Qualen der Liebe und Eifersucht gefoltert, gewinnt es doch über sich, das ihm leibeigne Mädchen nicht zu berühren, weil er ihr Herz, nicht nur ihren Leib erobern will. Als dann der Vater Krateias entdeckt wird und sie loskauft, wird die vornehme Selbstüberwindung des erst gehaßten Liebhabers belohnt, Krateia zieht den ehrlichen Burschen einem andern Bewerber vor.

Dieselbe Fähigkeit, altbekannte Possentypen durch feine Charakteristik in ganz neues Licht zu stellen, zeigt die schon erwähnte Figur des Sklaven Daos im Heros. Der lustige, freche, verschmitzte Sklave war eine alte Lieblingsfigur der Komödie, die auch bei Menander in den verschiedensten Abschattierungen immer wieder vorkommt. Im Heros aber steht der Sklave Daos sittlich höher als die ganze bürgerliche Gesellschaft, in der er lebt. Schon die Art, wie er einem Mitsklaven die Liebe zu Plangon gesteht, wie er jede unerlaubte Annäherung an das Mädchen entschieden ablehnt, ist von einer entzückenden Reinheit und Frische. Ich teile die leider am Schluß verstümmelte Szene mit, sie ist für uns auch deshalb sehr wichtig, weil sie die einzige bisher bekannte Eingangsszene ist und Menanders Kunst zu exponieren im schönsten Lichte zeigt:

Geta.

„Du hast wohl etwas ausgefressen, Daos?
Was ganz Gefährliches, und fürchtest nun
Die Mühle und den Block? — Das ist ja klar.
Was schlägst du dir so oft den Kopf? Was stehst
Du da und seufzest laut und raufst das Haar?

Daos.

Weh' mir!

Geta.

So stehts! — Du schlechter Kerl; wenn du
Ein bischen Geld beiseite hast gebracht,
Dann hätt'st du mir's so lange geben sollen,
Und es zurückgeholt, sobald die Luft
Dann wieder rein. Ich nehme ja doch Anteil
An deiner Angst.

Daos.

Was du nur schwatzt, ich bin
Verstrickt in eine andre Sache.

Geta.

Sprich.

Daos.

Verloren bin ich, Geta!

Geta.

Ei, wieso?

Verfluchter Kerl!

Daos.

Verfluche nicht, bei Gott,
Den Liebenden.

Geta.

Du bist verliebt?

Daos.

Ich bin's.

Geta.

So gibt dein Herr dir Futter übers Maß.
Das taugt nicht, Daos, sticht der Hafer dich?

Daos.

Mein Herz ist krank, seit ich ein Mädchen sah.
Sie lebt in unserm Haus, in meinen Augen
Ist sie vollkommen, Geta.

Geta.

Ists 'ne Sklavin?

Daos.

Gewissermaßen ja. Es wohnte hier
Ein Hirt Tibeios in Ptelea, der
In seiner Jugend Sklave war. Der hatte
Ein Zwillingspaar, die Plangon, die ich liebe,

Geta.

Ich weiß schon.

Daos.

Und 'nen Buben, Gorgias.

Geta.

Den Bursch, der jetzt bei euch die Schafe hütet?

Daos.

Ja den. Als alter Mann entlieh der Vater
Tibeios, um die Kinder zu ernähren,
Von meinem Herren eine Mine, und,
Weil Notzeit war, noch einmal eine Mine,
Dann kratzt' er ab.

Geta.

Wohl weil dein Herr die dritte
Ihm nicht mehr borgen wollte?

Daos.

Kann schon sein.
Als er nun tot war, borgte Gorgias
Noch eine Kleinigkeit dazu, begrub ihn,
Erwies ihm alle Ehren und zog dann
Zu uns mit seiner Schwester, um durch Arbeit
Die Schulden abzutragen.

Geta.

Und die Plangon?

Daos.

Die arbeitet mit meiner Herrin, spinnt
Die Wolle, schafft im Haus, ein Mädchen — Geta,
Du lachst mich aus?

Geta.

O nein!

Daos.

Ein Mädchen, Geta,
So edel und so sittsam.

Geta.

Und was weiter?
Wie weit bist du mit ihr gekommen.

Daos.

Heimlich,
Beim Herakles, hab' ich mich nicht an sie
Herangemacht. Ich sagt' es meinem Herrn,
Und der hat mir versprochen, mit dem Bruder
Zu reden und sie mir zur Frau zu geben.

Geta.

So bist du schön heraus.

Daos.

Was, schön heraus!
Drei Monate schon sind's, daß Laches fort,
Nach Lemnos in Geschäften, und ich stehe
Noch immer auf demselben Fleck. Ach daß
Der Herr mir nur gesund nach Hause kommt."

Hier bricht leider das im Zusammenhang Erhaltene ab, aber das Mitgeteilte genügt, um die Liebe, mit der Menander den jungen verliebten Sklaven gezeichnet hat, zu erkennen. Noch höher aber steigt Daos durch die Ritterlichkeit, mit der er die Schuld an Plangons Verführung auf sich nimmt.

Es ist kein Zufall, daß die römischen Komiker dies Stück ebensowenig bearbeitet haben wie die Perikeiromene, einen Sklaven, der an vornehmer Gesinnung die Herrschaft beschämt, hätte sich der harte Herrenstolz der Römer nie auf der Bühne gefallen lassen. Auch dem attischen Publikum wird diese Figur wohl befremdlich gewesen sein, und wenn Menanders Erfolge auf der Bühne bei Lebzeiten keineswegs glänzend waren, so hat dazu der hohe und freie Standpunkt des Dichters in ethischen Fragen gewiß viel, vielleicht das meiste beigetragen. Der Dichter wirft gelegentlich Probleme auf, die ihm dank seiner philosophischen Schulung am Herzen lagen, für die sein Publikum aber noch längst nicht reif war.

Das beste Beispiel hierfür bietet das Stück, von dem wir am meisten besitzen, das Schiedsgericht. Eine genauere Betrachtung dieser Komödie wird überhaupt das lebendigste Bild von Menanders Kunst, ihren Vorzügen und Schwächen geben. Die Voraussetzungen des Stückes sind wieder durchaus konventionell und unwahrscheinlich: ein attischer Jüngling aus guter Familie, Charisios, hat in der Trunkenheit bei einem nächtlichen Frauenfest ein Mädchen Pamphile, die Tochter des Smikrines, vergewaltigt und seinen Ring in ihren Händen gelassen. Einige Monate später hat er Pamphile geheiratet, ohne daß sich beide wiedererkennen. Während einer längeren Reise des jungen Ehemanns hat Pamphile nach fünfmonatlicher Ehe einen Knaben geboren und aus Furcht vor dem Gatten durch Sophrone, ihre alte Dienerin, aussetzen lassen. Der schlaue Sklave Onesimos hat dem heimgekehrten Charisios das Vorgefallene hinterbracht. Charisios ist wütend, er verstößt zwar die trotz allem geliebte Pamphile nicht, aber er hält sich ganz fern von ihr, nimmt eine Harfenspielerin Abrotonon zu sich und sucht seinen Schmerz durch tägliche wilde Gelage zu betäuben. Das Wesentliche dieser Voraussetzungen erfuhren die Zuschauer durch ein nur in geringen Resten erhaltenes Gespräch eines neugierigen Kochs mit Charisios' Sklaven Onesimos. Dann trat der Schwiegervater Smikrines auf, der von dem wüsten Leben des Charisios gehört haben mag, dem es aber zunächst nicht gelingt, Genaueres zu erfahren.

Als er sich gerade anschickt, wieder in die Stadt zu gehen — Charisios wohnt auf dem Lande bei Athen —, wird er aufmerksam auf zwei streitende Sklaven, und es beginnt nun die erste ganz erhaltene Szene, nach der das Stück benannt ist.

Syriskos.

„Das Recht verweigerst du?

Daos.

Du bist ein Gauner!

Syriskos.

Dein soll nicht bleiben, was dir nicht gebührt.
Vor einen Schiedsrichter gehört der Fall.

Daos.

Mir recht, wir wollen es entscheiden lassen.

Syriskos.

Wen nehmen wir?

Daos.

Mir ist ein jeder gleich. —
Ja, mir geschieht schon recht. Was braucht' ich auch
Mit dir zu teilen.

Syriskos.

Paßt dir dieser Mann
Als Richter?

Daos.

Meinethalben.

Syriskos.

(An Smikrines herantretend.)

Bester Herr,
Um Gottes willen, habt Ihr etwas Zeit
Für uns?

Smikrines.

Für euch, was gibt es denn?

Syriskos.

Wir haben einen Streit.

Smikrines.

Was kümmert's mich?

Syriskos.

Einen gerechten Richter suchen wir.
Wenn dich nichts abhält, schlichte unsren Handel.

Smikrines.

Ihr Teufelskerle, lauft im Haus herum
Und führt Prozesse?

Syriskos.

Väterchen, die Sache
Ist kurz und leicht zu fassen, tu uns doch
Die Liebe, und verschmäh es nicht, bei Gott.
Das Recht soll siegen, stets und überall,
Und daß ein jeder hierfür Sorge trage,
Dem die Gelegenheit dazu sich bietet,
Das liegt im Interesse der Gesamtheit.

Daos.

(Beiseite.)

An einen guten Redner bin ich da
Geraten — warum teilt' ich auch!

Smikrines.

So sagt,
Wollt ihr euch meinem Spruch gehorsam fügen?

Syriskos.

Gewiß!

Smikrines.

Nun gut, dann will ich euch verhören.
Mich hält nichts weiter ab. Sprich du zuerst,
Der bisher schwieg.

Daos.

Von vorne fang' ich an,
Damit der Sachverhalt dir klarer werde,
Erzähle nicht bloß, was hier den betrifft.
In dem Gehölz dort, nahe bei dem Dorf,
Da weidet' ich vor etwa dreißig Tagen,
Mein lieber Herr, und war an jenem Tag
Dort ganz allein. Da fand ich denn ein Kind,
Ein ausgesetztes Wickelkind, das hatte
Ein Kettchen und ein bischen andern Schmuck.

Syriskos.

Um diesen dreht sich's!

Daos.

Er läßt mich nicht reden!

Smikrines.

Wenn du dazwischen schwatzt, so komm ich dir
Mit meinem Stock.

Daos.

Und das mit Recht.

Smikrines.

Sprich weiter.

Daos.

Ich spreche schon. Ich nahm es auf und ging
Mit ihm nach Hause, aufzieh'n wollt' ich es,
So dacht ich anfangs. Aber in der Nacht,
Da überlegt' ich, wie es denn so geht,
Bei mir die Sache, was die Kinderpflege
Für eine Last sei, und woher ich denn
Die Mittel nehmen sollte, was für Sorgen
Ich mir da aufgeladen. — Ja, so stand's mit mir.
Am andern Morgen trieb ich wiederum
Die Herde aus, da kam hier dieser Mann,
Ein Köhler ist's, an eben jenen Ort,
Um Stümpfe auszuroden. Schon von früher
Sind wir bekannt, so schwatzten wir zusammen.
Weil er mich finster sah, so sagt er: ‚Daos,
Warum so nachdenklich?' — ‚Ei was,' sag ich,
‚Ein Narr bin ich', und dann erzähl' ich ihm
Die ganze Sache, wie ich es gefunden
Und wie ich's aufgenommen. Aber der,
Der fing sofort, eh ich noch alles sagte,
Zu bitten an, und fügt zu jedem Wort
‚Daos, bei deines Lebens Glück' hinzu,
‚Gib wir das Kind, so wahr ich Heil und Freiheit
Dir wünsche, gib's', sagt er, ‚ich hab ein Weib,
Die hat ein Kind geboren, und das starb.'
Und damit meint er eben jene Frau,
Die jetzt das Kind hält.

Smikrines.

Bateſt du?

Syriskos.

Ich tat's.

Daos.

Den ganzen Tag hört er nicht auf, und da
Er fleht' und redete, so sagte ich
Das Kind ihm zu. Ich gab's, und er ging fort,
Doch vorher wünscht er mir noch tausendmal
Viel Gutes, ja, er küßte mir die Hände.

Smikrines.

Syriskos, tat'st du das?

Syriskos.

Ich tat's.

Daos.

Er ging
Mit seinem Weib' hinweg. Doch als er jetzt
Mit mir zusammentraf, verlangt' er plötzlich
Die mit dem Kinde ausgesetzten Sachen —
'S sind Kleinigkeiten, nicht der Rede wert,
So gut wie gar nichts — die will er nun haben
Und meint, ich tu ihm unrecht, daß ich sie
Ihm vorenthalte und für mich bewahre.
Ich aber sage, daß er Dank mir schuldet
Für das, was ich ihm auf sein Bitten gab.
Wenn ich nicht alles gab, so darf er mich
Darum nicht schikanieren. Hätte er
Mit mir gemeinsam diesen Fund gemacht,
So hätte er den einen Teil bekommen
Und ich den andern. Nun war ich allein
Der Finder, du warst nicht dabei, und doch
Soll alles, meinst du, dir allein gehören,
Und gar nichts mir? Wo bleibt denn da das Recht?
Noch eins: Freiwillig hab ich dir geschenkt
Von dem, was mein, gefällt dir's noch,
So magst du das auch künftighin behalten;
Doch bist du andern Sinnes jetzt geworden,
So gib mir's wieder, aber kränk' mich nicht
Und bring' mich nicht in Schaden. Daß du alles,
Teils als Geschenk, teils durch Gewalt gewinnst,
Das darf nicht sein. Und damit bin ich fertig.

Syriskos.

Ist er nun fertig?

Smikrines.

Fertig, hörst du's nicht?

Syriskos.

So ist die Reih' an mir. — Er fand das Kind
Allein, und alles, was er davon sagt,
Das ist ganz richtig, so ist es gewesen;
Ja, Väterchen, ich rede nicht dawider.
Von ihm bekam das Kind ich auf mein Bitten,
Ja auf mein Flehen, er erzählt die Wahrheit.
Ein Hirt verriet mir nun (von seinen Leuten
War's einer, gegen den er sich verschwatzt),
Daß er zugleich auch Schmuck gefunden habe.
Und um des Schmuckes willen, Väterchen,
Ist dieser Knabe hier zur Stelle. — Frau,
Gib mir das Kind. —

(Er nimmt ihr das Kind ab und streckt es Daos entgegen.)

Er, Daos, fordert dir
Die Ketten und Erinnerungszeichen ab.
Denn, sagt er, ihm sei alles dies gegeben
Zu seinem Schmuck, kein Trinkgeld sei's für dich.
Und ich, ich fordr' es mit ihm als sein Vormund —
Du machtest mich dazu, als du ihn gabst. —
Es gilt jetzt zu entscheiden, lieber Herr
(Wenn ich die Sache recht verstehe), ob
Der Goldschmuck oder was es sonst mag sein,
So wie ihn gab die unbekannte Mutter,
Dem Kinde aufgehoben werden soll,
Bis es herangewachsen, oder ob
Das Gold verbleiben soll dem, der es stahl,
Weil er zuerst das fremde Gut gefunden. —
Weshalb denn, wirst du fragen, fordert' ich
Nicht damals gleich, als ich den Knaben nahm,
Von dir die Sachen? Damals war ich doch
Noch nicht berechtigt, für das Kind zu sprechen.
Ich komme ja auch jetzt nicht, um für mich
Als Eigentum das mindeste zu fordern. —
Von einem Funde sprichst du, der zu teilen.
Wie falsch! Denn wo ein Eigentümer ist,
Den man verletzt, da gibt es nichts zu finden,
Das ist ein Fund nicht, nein, es ist ein Raub. —
Auch das bedenke, Väterchen: vielleicht
Ist dieser Knabe vornehmer Geburt.
Und wenn er auch im niedern Stand erwächst,
Wird doch sein edles Blut sich künftig regen,
Dann wird er wagen, was dem Freien ziemt,
Wird Löwen jagen, Waffen tragen, wird
Im Kampfspiel um die Wette laufen wollen. —
Tragödien hast du, denk ich doch, gesehen;

Da gibt es ganz dasselbe. Einen Neleus
Und einen Pelias, große Helden, fand
Ein alter Mann, ein Hirt, wie ich im Haus.
Als der nun ihres Wesens Adel merkte,
Erzählt' er ihnen die Geschichte, wie
Er sie gefunden einst und aufgenommen.
Ein Kränzlein gab er voll Erkennungszeichen
Den beiden, und daraus erkannten sie
Dann ganz genau, wie es mit ihnen stand,
Und Könige wurden, die erst Hirten waren.
Wenn nun ein Daos alle diese Zeichen
Für sich genommen und verhökert hätte,
Um ein paar lumpige Drachmen 'rauszuschlagen,
Dann wären ewig unerkannt geblieben
So große Helden aus so edlem Stamm.
Gewiß, es wär' nicht schön, wenn ich den Leib
Des Knaben treulich pflegte, aber Daos
Die Hoffnung auf sein Glück zuschanden machte.
Erkennungszeichen hielten manchen ab,
Zu frei'n die eigne Schwester, mancher konnte
Durch sie die Mutter schützen, seinen Bruder
Erretten. Voll Gefahr ist von Natur
Das Leben aller Menschen, Väterchen,
Drum muß man klüglich es zu sichern trachten,
Und weit vorausschaun, wie das möglich sei. —
Nun sagt er noch: ‚Gib mir das Kind zurück,
Wenn dir der Handel nicht gefällt', und dies,
So meint er, ist sein allerstärkster Trumpf.
Doch das ist unrecht: weil du von der Habe
Des Knaben hier etwas erstatten sollst,
So willst du auch das Kind dazu dir nehmen,
Damit du um so sicherer künftighin
Ihm rauben kannst, was ihm das Schicksal ließ. —
Ich bin am Ende, fälle deinen Spruch.

Smikrines.

Fürwahr, der Spruch ist leicht zu fällen. Alles
Gehört dem Kind, was mit ihm ausgesetzt.
So lautet mein Entscheid.

Daos.

Sehr gut; jedoch
Wo bleibt das Kind?

Smikrines.

Das Kind, das sprech' ich nicht
Dir zu, der's um sein Glück bringt, sondern ihm,

Der es beschützt und dir zu Leibe ging,
Weil du dem Kleinen Unrecht antun wolltest.

Syriskos.

Gesegnet seist du.

Daos.

Hart ist dieser Spruch,
Beim Retter Zeus! Gefunden hab ich alles,
Und alles wird mir abgezwackt. Doch er,
Der nichts gefunden, der soll alles haben. —
Ich muß es also geben?

Smikrines.

Ja, so sag ich.

Daos.

Der Spruch ist hart, so wahr mir's gut geh'n möge!

Smikrines.

Bring's rasch.

Daos.

O Herakles, wie geht mir's schlecht!

Syriskos.

Den Ranzen nimm und zeige ihn uns vor,
Darin trägst du den Schmuck umher.
(Zu Smikrines, der fortgehen will.)
O bleib
Ein wenig noch, ich bitte dich, damit
Er es auch wirklich abgibt.

Daos.

Ha, verwünscht,
Daß ich mich seinem Schiedsspruch unterworfen!

Syriskos.

Gib's endlich, Zuchthausbruder.

Daos.

Schmählich ist's,
Wie mir's ergangen.
(Er gibt den Ranzen.)

Smikrines.

Hast du alles?

Syriskos.

Ja,
Ich denke doch, falls er nicht was verschluckte,
Indes ich sprach, als er geschlagen ward.

Daos.

Das hätt' ich nicht gedacht.

Syriskos.

So leb' denn wohl,
Mein Teurer. Solche Männer sollten wahrlich
Die Richter alle sein.

(Smikrines ab.)

Daos.

Wie ungerecht!
Beim Herakles, ist dieser Spruch nicht arg?

Syriskos.

Du warst ein Schuft.

Daos.

Selbst Schuft! — Daß du ihm auch
Die Beigaben verwahrst! Verlaß dich drauf:
Ich passe jederzeit dir auf die Finger!

(Daos ab.)

Syriskos.

Scher dich zum Geier. — Nimm die Sachen, Frau,
Und trage sie zum jungen Herrn hinein.
Wir wollen auf Chairestratos hier warten
Und morgen wieder an die Arbeit gehn,
Wenn wir den Zins gezahlt. — Vor allem aber
Laß uns die Sachen zählen, Stück für Stück.
Hast du kein Kästchen? — Steck' sie in den Busen."

Der Reiz dieser schon im Altertum gefeierten Szene liegt wesentlich in der meisterhaften Charakteristik. Dem attischen Publikum wird es dabei gegangen sein wie dem Smikrines selbst. Zunächst steht er dem Gedanken, daß auch Sklaven einen Rechtshandel ausfechten können und wollen, befremdet und etwas ablehnend gegenüber, dann packt ihn die jedem Athener angeborene Lust am Redekampf und schließlich ist er mit Eifer bei der Sache und fällt seinen Spruch mit Genugtuung. Die beiden Redner bleiben streng in den Grenzen ihres Standes, von kunstmäßiger Rhetorik ist nichts zu spüren, aber frei-

lich, es sind Athener des 4. Jahrh., denen eine natürliche Redekunst selbstverständlich ist — noch heute verblüfft die rhetorische Begabung griechischer Bauern uns Nordländer immer wieder. Beide sind deutlich voneinander verschieden. Daos ist der Rohere, er ist von seinem Recht vollkommen überzeugt, und bis zum Schluß will es nicht in seinen harten Kopf, daß ein ausgesetztes Kind auch Rechtsansprüche haben soll. Syriskos ist nicht nur gutherziger, sondern auch feiner, er hat Tragödien gesehen und seine Phantasie umkleidet das Schicksal des Kindes mit einer gewissen Romantik. Damit, daß er das Kind selbst als rechtsuchende Partei vorschiebt, geht er erheblich über das geltende attische Recht hinaus, bis zum Ausgang des Altertums sind ausgesetzte Kinder immer nur als Objekte, nicht als Subjekte des Rechts in Betracht gekommen — hier spricht eben der Dichter, der über der Konvention seiner Zeit steht, durch den Mund des einfachen Mannes das aus, was dem natürlichen Rechtsbewußtsein bei tieferem Nachdenken entspricht.

Wer diese so schlicht und fein durchgeführte Szene liest, wird schwerlich auf den Gedanken kommen, daß Menander ihre wesentlichen Grundlagen Euripides entlehnt hat. In dessen Alope hatte die Titelheldin dem Poseidon einen Sohn geboren und aus Angst vor ihrem Vater Kerkyon ausgesetzt. Ein Hirt hatte das in ein königliches Gewand gewickelte Kind gefunden und in seine Hütte gebracht. Ein anderer Hirt bittet sich von ihm das Kind aus und erhält es ohne das Gewand. Darüber kommt es zum Streit, und sie gehen zum König Kerkyon, um ihn schlichten zu lassen. Kerkyon erkennt das Gewand seiner Tochter, zwingt Alopes Amme zum Geständnis, wirft die Tochter ins Gefängnis und läßt das Kind wieder aussetzen. Also nicht nur die streitenden Hirten, auch den ahnungslosen Großvater des Kindes als Schiedsrichter entnahm Menander der Tragödie, aber wieviel feiner hat er den Ausgang gestaltet! Kerkyon fällt gar keinen Spruch, und die Erkennung des Kindes ist ihm nur Anlaß, Tochter und Enkel zu verderben, Menander läßt Smikrines ohne Kenntnis der Abstammung des Kindes ein gerechtes Urteil fällen und dadurch unbewußt das Lebensglück seiner Tochter und ihres Kindes retten. Wieviel Wert der Dichter selbst auf diese Schiedsgerichtsszene legte, geht daraus hervor, daß er nach ihr sein Stück benannte, obwohl sie zunächst nur den Wert einer Episode zu haben scheint.

Syriskos kann sich seines Sieges nicht lange erfreuen. Als er die

Beigaben mustert und einen Siegelring mit besonderer Sorgfalt betrachtet, erregt dieser Ring die Aufmerksamkeit des aus dem Hause tretenden Sklaven Onesimos, der mit Staunen in ihm den vor längerer Zeit verlorenen Ring seines Herrn Charisios erkennt. Trotz lebhaften Sträubens muß Syriskos dem Sklaven den Ring vorläufig lassen, damit dieser ihn dem Herren vorlegen kann. Hier deutet die Notiz „Chor" den Aktschluß an, ohne daß ein Chorlied mitgeteilt, oder der Versuch einer Verknüpfung des Chors mit der Handlung gemacht wird, das eingeschobene gleichgültige Chorlied überbrückt nur eine Pause in der Handlung. Zu Beginn des neuen Aktes erscheinen nacheinander die Musikantin Abrotonon, die sich beklagt, daß Charisios gar nichts mit ihr zu tun haben wolle — ein für die Charakteristik des jungen Ehemannes wichtiger Zug —, Onesimos, der noch immer den Ring seinem Herrn nicht gezeigt hat, und Syriskos, der ihn umsonst zurückfordert. Onesimos weiß, daß Charisios den Ring beim letzten Tauropolienfest verloren hat, und ahnt, daß eine Weibersache dahinter stecke, deshalb scheut er sich, ihn Charisios zu bringen. Abrotonon mischt sich mit echt weiblicher Neugierde ein, und das schlaue Mädchen spinnt nun mit dem gerissenen Sklaven eine allerliebste Intrige, die wieder mitgeteilt sei (V. 247 ff.):

Abrotonon (ist aufmerksam geworden).
„Das Knäblein, das die Frau im Hause stillt,
Fand das der Köhler da, Onesimos?

Onesimos.
So sagt er.

Abrotonon.
Welch ein süßes Ding!

Onesimos.
Und hier
Den Ring von meinem Herrn fand er dabei.

Abrotonon.
Unseliger, wie? So ist das Kind in Wahrheit
Dein junger Herr, und du willst ruhig zuseh'n,
Wie es im Sklavenstand erzogen wird?
Ist das kein todeswürdiges Verbrechen?

Onesimos.
Ich sag' es ja, man kennt die Mutter nicht.

Abrotonon.

Beim Tauropolienfeste, sagst du, hat er
Den Ring verloren?

Onesimos.

Ja, und zwar im Rausch:
So hat der Bursch erzählt, der mit ihm war.

Abrotonon.

Natürlich! In der Frauen nächtlich Fest
Ist er gewiß hineingestürmt. — So was
Kam auch einmal in meinem Beisein vor.

Onesimos.

In deinem Beisein?

Abrotonon.

Ja, vergangnes Jahr
Am Tauropolienfest. Mit jungen Mädchen,
Für die ich aufgespielt, nahm ich auch selbst
Am Reigen teil. Denn damals wußt' ich selbst
Noch gar nicht, was ein Mann sei.
(Onesimos lacht.)
Ganz gewiß!
Ich schwör's bei Aphrodite.

Onesimos

Und du weißt,
Wer jenes Mädchen war?

Abrotonon.

Erfragen könnt' ich's.
Denn sie war eine Freundin von den Frauen,
Für die ich spielte.

Onesimos.

Und erfuhrst du nicht
Des Vaters Namen?

Abrotonon.

Nein, den weiß ich nicht.
Jedoch, wenn ich sie seh', erkenn' ich sie.
Schön war sie, o ihr Götter, und auch reich,
So hieß es.

Onesimos.

Das ist sie vielleicht.

Abrotonon.

Kann sein.
Sie trieb sich anfangs dort mit uns umher;
Dann kam sie plötzlich weinend angelaufen,
Allein, das Haar sich raufend. Und ihr Kleid,
Ein wunderschönes Kleid aus feinstem Flor,
War ganz zerrissen, hing nur noch in Fetzen.

Onesimos.

Und trug sie diesen Ring?

Abrotonon.

Kann sein, daß sie
Ihn trug. Jedoch, ich will nicht lügen. Mir
Hat sie ihn nicht gezeigt.

Onesimos.

Was soll ich jetzt
Nur machen?

Abrotonon.

Das ist deine Sache. Doch
Willst du verständig sein und meinen Rat
Befolgen, so entdeckst du es dem Herrn.
Denn wenn das Kind von einer Freien stammt,
Was soll man ihm verhehlen, wie es steht?

Onesimos.

Doch vorher wollen wir, Abrotonon,
Ausfindig machen, wer das Mädchen ist.
Mit der Bedingung steh' ich dir zu Diensten.

Abrotonon.

Das kann ich nicht, bevor ich sicher weiß,
Wer der Verführer ist. Ich scheue mich,
Den Frauen, denen ich gedient, Unsichres
Zu melden. Wer kann wissen, ob nicht einer
Von seinen Freunden damals diesen Ring
Verlor, den er als Pfand von ihm bekommen?
Vielleicht gab er ihn fort beim Würfelspiel,
Vielleicht als Unterpfand bei einem Schmaus,
Vielleicht setzt' er ihn ein bei einer Wette.
Dergleichen Dinge kommen tausendfach
Bei den Gelagen vor. — Bevor ich nicht
Den Täter kenne, mag ich nach dem Mädchen
Nicht forschen, und von dieser ganzen Sache
Kein Wort verraten.

Onesimos.

Ja, du hast wohl recht.
Allein, was nun?

Abrotonon.

Sieh zu, Onesimos,
Ob mein Gedanke dir nicht auch gefällt.
Ich will auf mich den Vorfall übertragen.
Ich nehme diesen Ring und geh' zu ihm
Hinein.

Onesimos.

Fahr fort. Ich ahne schon.

Abrotonon.

Sieht er den Ring an mir, so wird er fragen,
Woher ich ihn bekam. Dann sag' ich ihm:
‚Als Jungfrau noch, am Tauropolienfest.'
Und das, was jenem Mädchen dort geschehen,
Nehm' ich auf mich; das meiste weiß ich ja.

Onesimos.

Vortrefflich.

Abrotonon.

Geht der Fall ihn selber an,
Wird er sofort sich an's Verhören machen
Und unbedacht jetzt in der Trunkenheit
Die Einzelheiten selbst zuerst erzählen.
Ich pflichte allem bei, was er berichtet,
Und sage nichts zuerst, um nicht zu irren.

Onesimos.

Famos, beim Helios.

Abrotonon.

Nur das Einfachste
Sag ich von selbst und ziere mich ein bischen:
‚Wie dreist du warst und stürmisch.'

Onesimos.

Gut!

Abrotonon.

‚Wie heftig
Warfst du zu Boden mich! Was hab ich Ärmste
Für schöne Kleider dabei eingebüßt!'
So werd' ich sprechen. Aber vorher noch
Nehm' ich den Knaben drinnen, küsse ihn
Mit vielen Tränen und befrag' das Weib,
Woher sie ihn bekam.

Onesimos.

Vortrefflich schön!

Abrotonon.

Nun kommt das Beste! ‚Also', werd' ich sagen,
‚Ein Sohn ist dir geboren', und dabei
Zeig' ich den Findling ihm.

Onesimos.

Verwünscht gescheit,
Abrotonon.

Abrotonon.

Ist dieses untersucht
Und er als Vater festgestellt, so wollen
Wir ganz gemächlich nach der Mutter forschen. —

Onesimos.

Doch davon sagst kein Wort du, daß du selbst
Dann frei wirst; denn, wenn er dich für die Mutter
Des Kindes hält, kauft er sofort dich frei.

Abrotonon.

Wer weiß? — Ich wünscht' es wohl.

Onesimos.

Doch ich, soll keinen Dank ich dafür ernten?

Abrotonon.

Ich schwöre dir, ich will dich immerdar
Für meines Glückes wahren Schöpfer halten.

Onesimos.

Doch wenn du nicht nach jenem Mädchen forschst,
Die Sache laufen läßt und mich vergissest,
Wie wird's dann weiter werden?

Abrotonon.

O du Tor!
Weshalb sollt' ich wohl Kinder haben wollen?
Die Freiheit will ich, weiter nichts, Ihr Götter,
Und die möcht' ich als Lohn hierbei gewinnen.

Onesimos.

Schon gut!

Abrotonon.

So bist du einverstanden?

Onesimos.

Ja,
Ganz einverstanden. Aber bist du falsch,
So tret' ich dir entgegen — und ich kann's.
Für jetzt erkunde, ob die Sache stimmt.

Abrotonon.

So sind wir einig?

Onesimos.

Ganz.

Abrotonon.

Gib schnell den Ring.

Onesimos.

Da nimm ihn.

Abrotonon.

Liebe Peitho, steh' mir bei!
Den Worten, die ich spreche, gib Erfolg!"
(Ab ins Haus.)

Die Mischung von Gutherzigkeit und Berechnung in der Musikantin, die gewiß keine Tugendheldin, aber in ihrer heiteren Anmut eine Verwandte von Goethes Philine ist, zeigt wieder Menanders feine Kunst im schönsten Lichte.

Die Intrige des schlauen Paars gelingt. Während drinnen Abrotonon ihre Rolle durchführt, kehrt Smikrines aus der Stadt zurück und bald erfährt auch er — wie und von wem, ist bei der schlechten Erhaltung dieses Teils noch nicht ganz aufgeklärt —, daß sein Schwiegersohn einen Bastard von der Musikantin ins Haus genommen habe. In berechtigter Entrüstung über den seiner Tochter angetanen Schimpf, zugleich in ängstlicher Sorge um die Mitgift, die sein wüster Schwiegersohn mit Dirnen verpraßt, eilt er ins Haus, um seine Tochter zu sich zurückzuführen. Aber Pamphile weigert sich, ihren Gatten zu verlassen, der Vater führt sie anscheinend mit Gewalt in sein benachbartes Haus. Bald sehen wir die jammernde Frau auf der Bühne — Menander hat hier gewagt, eine verführte Bürgerstochter auf der Bühne zu zeigen, was die römischen Dichter stets, die attischen anscheinend meist vermeiden — und zu ihr tritt Abrotonon mit dem Kind auf dem Arm. Schnell erkennen sich die beiden Frauen, und damit ist der Knoten im Grunde gelöst. Aber erst führt uns noch der Dichter die moralische Wirkung

der Intrige und ihrer Folgen auf Charisios vor. Der junge Gatte glaubt sich Vater eines Bastards von Abrotonon, er belauscht das Gespräch zwischen Vater und Tochter, und nun packt ihn nagende Reue über seine frühere Härte gegen Pamphile. Menander hat auf den folgenden Monolog des Charisios großen Wert gelegt, denn er bereitet ihn durch eine Erzählung des Onesimos, sein Herr sei von Sinnen, jammere, raufe sich das Haar, klage sich heftig an, sorgfältig vor. Dann stürzt Charisios heraus (V. 487 ff.):

Charisios.

„Ich war so einer von den Tugendstolzen,
Ich untersuchte, was das Gute sei,
Und was das Böse, war im Leben selbst
Ganz ohne Fehl und Tadel, da hat mir
Die Gottheit gut den Kopf zurecht gesetzt.
Sie führt mir zu Gemüt: Ein Mensch bist du,
Unseliger, und doch bläht du dich auf
Und redest große Worte. Deines Weibes
Unschuldig Unglück willst du nicht ertragen,
Nun zeigt sich, daß du selbst gefallen bist,
Genau wie sie. Doch sie läßt Milde walten,
Und du beschimpftest sie. Bald wird es klar,
Daß du nicht unglücklich geworden nur,
Nein, töricht auch und schlecht. — Sprach sie etwa
Zum Vater so, wie du zu ihr gesprochen?
Sie sei gekommen, sagt sie, als Genossin
Fürs ganze Leben, nimmer dürfe sie
Im Unglück ihren Gatten feig verlassen.
Doch du, der so voll Hochmut stets gewesen —"

Hier bricht leider der Papyrus ab, und wir lernen nur durch ein kleines neues Bruchstück aus Oxyrhynchos, daß der Monolog mit dem Entschluß, die Gattin dem Vater zum Trotz zu behaupten, endete. Dieser Monolog, in dem die Fehltritte beider Geschlechter einander gleichgesetzt werden, ist wohl die größte Überraschung, die der Menanderfund uns gebracht hat. Hier ist der Dichter seiner Zeit nicht um Jahrhunderte, nein um Jahrtausende voraus, ich wüßte wenigstens vor Björnsons Handschuh kein Stück, das diese Frage im gleichen Sinne zu entscheiden wagte. Nun ist Charisios reif für das erlösende Wort, das denn auch Abrotonon bald zu seinem Jubel spricht. Alle Beteiligten sind aufgeklärt, nur der alte Smikrines noch nicht, und als dieser nun polternd auftritt, um die Tochter samt der Mitgift in die Stadt zu holen,

da wird er von dem inzwischen mit der Freiheit beschenkten Onesimos noch weidlich gefoppt, damit das immer ernster und nachdenklicher gewordene Stück einen lustigen Ausgang nehme. Auch diese Szene sei noch mitgeteilt, weil sie in ihrer Mischung von ernsten Gedanken mit derberem Spott für Menander sehr charakteristisch ist (V. 538 ff.):

Onesimos (erscheint in der Tür).

„Wer pocht da an die Tür? Oh, Smikrines,
Der Schlimme, der die Mitgift haben will
Und auch die Tochter.

Smikrines.

Ja, das will ich, Schlingel.

Onesimos.

Und ganz mit Recht. Dies Streben ziemt dem Manne,
Der rechnen kann und bei Verstande ist.

Smikrines.

O Herakles, erstaunlich ist der Raub,
Bei Göttern und Dämonen!

Onesimos.

Meinst du denn,
Die Götter hätten so viel Zeit, daß sie
Tagtäglich Leid und Glück dem einzelnen
Zuteilen, Smikrines?

Smikrines.

Was schwatzt du da?

Onesimos.

Ich will es dir erklären. Städte gibt's
Im ganzen rund wohl tausend. Eine jede
Bewohnen an die dreißigtausend Menschen.
Und jeden einzelnen von diesen sollen
Die Götter schirmen oder strafen? Wie?
Dann führen sie ein arg geplagtes Leben.
— So kümmern sie sich gar nicht um die Menschen?
Wirst du nun fragen. — Doch; sie fügen jedem
Als Kommandanten den Charakter ein.
Der bringt zu Fall den einen, ist er bös;
Den andern schützt er. Das ist unser Gott.

Er trägt die Schuld daran, ob's einem gut,
Ob es ihm schlecht ergeht. Ihn gut zu stimmen,
Vermeide alles Schlechte, alles Dumme,
Dann wird dir's wohl ergehen.

Smikrines.

Macht, du Schuft,
Denn mein Charakter jetzt etwa 'ne Dummheit?

Onesimos.

Er richtet dich zugrunde.

Smikrines.

Welche Frechheit!

Onesimos.

Nennst du das gut, die Tochter ihrem Gatten
Entreißen, Smikrines?

Smikrines.

Wer spricht von gut?
Doch gegenwärtig ist es eben nötig.

Onesimos.

Mein Gott, das Böse nennt der Mann hier nötig!
'S ist sein Charakter, der ihn ruiniert. —
Doch diesmal hat der Zufall dich gerettet,
Wiewohl du nicht auf guten Wegen warst.
Versöhnung triffst du an und Aufklärung
All jener Nöte. — Aber laß' dich nicht
Noch einmal vorschnell finden, Smikrines,
Das rat ich dir. — Nun laß dein Schelten sein,
Tritt näher und begrüße deinen — Enkel!!

Smikrines.

Wie? meinen Enkel, Schlingel?

Onesimos.

Ja, du hattest
Ein Brett vor deinem Schädel, wenn du auch
Gar klug dir vorkamst. Schlecht bewachtest du
Die heiratsfähige Tochter. — Und so gibt's
Ein Wunder bei uns, ein Fünfmonatskind.

Smikrines.

Ich weiß nicht, was du meinst.

Onesimos.

Die Alte da,
Die weiß es, denk' ich. Damals hat mein Herr
Beim Fest der Tauropolien —

Smikrines.

Sophrone!

Onesimos.

Das Mädchen vorgehabt, abseits vom Reigen,
Verstehst du?

Smikrines.

Ja.

Onesimos.

Nun aber hatten sie
Eine Erkennungsszene, und so ist
Denn alles gut.

Smikrines.

Was sagst du, alte Närrin?

Sophrone.

‚So wollt' es die Natur, die nach Gesetz nicht fragt,
Und eben dazu ward das Weib geschaffen.'

Smikrines.

Was, bist du toll?

Sophrone.

Ich deklamiere dir
Die ganze Rede aus der Auge von
Euripides, wenn du's noch nicht begreifst.

Smikrines.

Dein Pathos macht mich rasend. Und du weißt
Genau, was der da sagt?

Sophrone.

Ich weiß es alles,
Ich Alte faßt' es schneller auf als du!

Smikrines.

Das ist ja wirklich eine tolle Sache.
Und doch, kein größeres Glück könnt' uns begegnen,
Als daß er wahr spricht."

Der Schluß des Stückes fehlt, aber das Fehlende ist ohne Belang, wir sind am Ende.

Auch das Schiedsgericht läßt die Grenzen von Menanders Kunst deutlich genug erkennen. Mit der Komödie des Aristophanes verglichen ist seine schaffende Phantasie arm, seine Welt eng. Kein Hauch der großen politischen Kämpfe, die damals Staaten schufen und zertrümmerten, die der griechischen Kultur eine neue Welt erschlossen, dringt in diese attische Philistergesellschaft, die nur auf Erwerb und Genuß gestellt ist. Aber die Treue, mit der Menander die kleinen Menschen dieser engen Welt schildert, wirkt niemals kleinlich, weil man immer wieder empfindet, daß der Dichter innerlich über ihr steht, und weil er seinen Gestalten den untilgbaren Stempel attischer Anmut zu geben weiß. Kein schöpferischer Genius ersten Ranges, aber ein großer Künstler von seltener Reife und Feinheit ist dieser letzte attische Dichter, dessen Werke bis heute auf die Weltliteratur wirken.

Mit Menander schließt die Geschichte der attischen Komödie für uns ab. Wohl können wir aus den Stücken des Plautus ersehen, daß Menanders Hauptrivalen, Philemon und Diphilos, beide älter als er, aber beide noch nach seinem Tode tätig, sich von ihm im Stil unterschieden haben, wir erkennen auch aus Terenz' Hekyra (Die Schwiegermutter), daß ein jüngerer Dichter, Apollodoros von Karystos, Menanders Schiedsgericht stark benutzt und arg verdorben hat, aber ein wirklich klares Bild von den andern Dichtern der neuen Komödie wird sich erst gewinnen lassen, wenn ägyptische Papyri uns auch von ihnen erhebliche Reste im Original wiedergeben. Nur so viel wird man schon jetzt sagen dürfen: der Ausbau der Komödie zum Charakterluftspiel ist Menanders Werk, die andern Dichter sind ihm auf seinen Wegen, vielleicht mit größerem Geschick für Bühnenwirkungen, aber mit geringerer Feinheit gefolgt, sie haben der Komödie keine neuen Bahnen gewiesen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Die griechische Tragödie

Von Professor Dr. Joh. Geffcken

2. Auflage. Mit einem Plan des Theaters des Dionysos zu Athen. Geh. M. 2.—, in Leinwand geb. M. 2.60

Das Buch bietet ein lebendiges Bild des dramatischen Lebens in Athen. Verfasser behandelt die einzelnen hervorragenden Werke nach geschichtlicher Folge und Beziehung zueinander. Die Kunstmittel der alten Tragödie in ihrer Entwicklung und Fortwirkung werden in das rechte Licht gesetzt und die Persönlichkeiten der Dichter klar herausgearbeitet. Historische Kritik und ästhetische Behandlung sind zu einem harmonischen Ganzen vereint. Das Buch wird bei allen Freunden der Antike, Laien und Fachleuten, lebhaftes Interesse finden.

„Es ist erfreulich, wenn in unserer ästhetisch bedenklich verflachenden Zeit berufene Männer dem größeren Publikum gut geschriebene, leicht verständliche und trotz beschränkten Umfanges dennoch in die Tiefe gehende Schriften bieten, aus denen es für eine längst dahingeschwundene, aber gleichwohl ewig lebende Kunst Begeisterung schöpfen kann. Der Verfasser lehrt die Kunst der alten Meister als ein Ganzes aus ihrer Zeit heraus verstehen und hebt aus der Reihe der erhaltenen Dramen die bedeutsamsten und für die einzelnen Dichter bezeichnendsten Werke heraus. Auch zeigt er zugleich, wie sie sich in ihrem Schaffen gegenseitig bedingen und fördern. Hoffentlich findet die gedankenreiche Schrift einen recht großen Leserkreis." (Berliner philologische Wochenschrift.)

HOMER

Von Dr. Georg Finsler

2., durchgesehene und vermehrte Auflage

I. Teil: Der Dichter und seine Welt. Geh. M. 5.—, in Leinwand geb. M. 6.—

II. Teil: Kritisch-ästhetische Erläuterungen zu den Gedichten. [Unter der Presse.]

„Das Buch bietet unendlich viel mehr, als der Titel vermuten läßt. Denn es werden so ziemlich alle Fragen behandelt, die sich auf Homer beziehen, mit Ausnahme der rein textkritischen und sprachlichen Untersuchungen. Aber auch die Ergebnisse dieser letzteren sind überall mit in die Gesamtdarstellung verwoben. Der ungeheure Reichtum der ‚homerischen Welt' wird gezeigt in den Abschnitten über Natur und Leben, den homerischen Menschen, Gesellschaft und Staat, Religion. Nichts ist vergessen: mit erstaunlicher Beherrschung des Stoffes ist systematisch alles zusammengefaßt, was sich aus Homer herausholen läßt. Die Angaben sind im einzelnen durch Homerverse belegt, so daß jeder Gelegenheit hat, die aufmerksame Wanderung des Verfassers durch die blühende Natur der homerischen Welt im einzelnen nachzuprüfen." (Deutsche Literaturzeitung.)

Charakterköpfe a. d. antiken Literatur

Von Professor Dr. Ed. Schwartz

I. Reihe: 1. Hesiod und Pindar. 2. Thukydides u. Euripides. 3. Sokrates und Plato. 4. Polybios und Poseidonios. 5. Cicero. 4. Aufl.

II. Reihe: 1. Diogenes der Hund und Krates der Kyniker. 2. Epikur. 3. Theokrit. 4. Eratosthenes. 5. Paulus. 2. Aufl.

„... Schwartz beherrscht den Stoff in ganz ungewöhnlicher Weise. Er ist in den Jahrhunderten der griechischen Poesie — sowohl in denen, wo sie sich entwickelte, als auch in denen, da sie ihre Blüte erlebte — mit gleicher sozusagen hellseherischer Sicherheit zu Hause: wir lernen jeden einzelnen der geistigen Heroen als ein mit innerer Notwendigkeit aus seiner Epoche hervorgehendes Phänomen betrachten und einschätzen, und Schwartz schildert uns ihn so lebendig, daß wir ihn wie mit Fleisch und Blut begabt vor uns zu sehen glauben." (Das literarische Echo.)

Aus Natur und Geisteswelt

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinw. gebunden M. 1.25

Das Altertum im Leben der Gegenwart. Von Provinzial-Schulrat Professor Dr. P. Cauer. 2. Auflage. (Bd. 356.)

„... Auf Schritt und Tritt bemerken wir die reiche Erfahrung Cauers, sein tiefgründiges Verständnis für die Regungen der griechischen Psyche wie für die Eigenart römischen Geistes, sein feines Sprachempfinden und seinen gesunden schlagenden Witz. Wie trefflich hat er es verstanden, Griechentum und Römertum in ihrer besonderen Eigenart zu würdigen. ..." (Zeitschrift für den deutschen Unterricht.)

Die Entwicklung des griechischen Volkes bis zur römischen Kaiserzeit. Von Professor Dr. R. von Scala. (Bd. 471.)

Mit Beiseitelassung aller minder wichtigen Einzeltatsachen zeichnet der Verfasser in großen Linien ein Bild alles dessen, was in Staatsentwicklung und Persönlichkeitsbildung, in Wissenschaft und Kunst des griechischen Volkes von dauerndem Werte ist, und verbindet damit eine übersichtliche Darstellung der Gesamtentwicklung der griechischen Kultur von der Urzeit bis zum Beginn der byzantinischen Periode, zugleich die überragende Bedeutung des Griechentums für unsere Kultur herausstellend.

Griechische Weltanschauung. Von Professor Dr. Max Wundt. (Bd. 329.)

Das Buch sucht nicht die Philosophie in die Einzelheiten ihrer historischen Entwicklung zu begleiten, sondern will die griechische Weltanschauung in ihrer inneren Einheit erfassen. Nur die typischen Ideen der griechischen Weltanschauung sollen dargestellt werden. Es sollte dabei deutlich werden, daß die Griechen die typischen Formen der Weltanschauung überhaupt, die stets von neuem, nur in Einzelzügen abgewandelt, hervortreten, ausgebildet haben.

Die Religion der Griechen. Von Professor Dr. Ernst Samter. Mit einem Bilderanhang. (Bd. 457.)

Will im Gegensatz zu den irrigen noch vielfach verbreiteten Vorstellungen die Religion des griechischen Volkes nach den Ergebnissen der neueren Forschung schildern, wie sie sich von den Völkern primitiver Kultur gemeinsamen Vorstellungen zu der menschengestaltiger Götter entwickelt und sich in mannigfaltigster Weise ausgestaltet hat, wobei von den Hauptformen des Kultus berichtet wird, von Priestern, Orakeln, von Tempelheilungen, Sühnungen, vom Totenkult, vom häuslichen Gottesdienst, vom Zauber, von dem Verhältnis von Religion und Sittlichkeit und den ethisch-religiösen Anschauungen der großen Dichter. Die religiösen Vorstellungen erläuternde, sonst zumeist schwer zugängliche Abbildungen ergänzen den Text.

Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Von Dr. H. Wachtler. Mit 8 Tafeln u. 32 Abb. (Bd. 272.)

Gibt an der Hand der Entwicklung des griechischen Sarkophags eine Entwicklungsgeschichte der gesamten griechischen Plastik in ihrem Zusammenhange mit Kultur und Religion.

Das Drama. Von Dr. Bruno Busse. (Bd. 287/89.)

I. **Von der Antike zum französischen Klassizismus.** Mit 3 Abbildungen.
II. **Von Versailles bis Weimar.** III. **Von der Romantik zur Gegenwart.**
Auch in 1 Band gebunden M. 3.75.

Gibt unter besonderer Berücksichtigung der einzelnen Meisterwerke eine gedrängte Darstellung der Entwicklung des Dramas.

Das Theater. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Auflage. Mit 18 Abbildungen. (Bd. 230.)

Das Büchlein gibt einen anschaulichen Entwicklungsgang des Theatergebäudes und der Schauspielkunst von ihren ersten Anfängen bis zur Gegenwart.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Teubners kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des Einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Teubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie ersetzen tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden." [Deutsche Warte.]

„Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bände „Aus Natur und Geisteswelt" des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen." [Sächsische Schulzeitung.]

Bisher erschienen:

Philosophisches Wörterbuch von Studienrat Dr. P. Thormeyer. 3. Aufl. (Bd. 4.) Geb. M. 4.—

Psychologisches Wörterbuch von Privatdozent Dr. F. Giese. Mit 60 Fig. (Bd. 7.) Geb. M. 3.20

Wörterbuch zur deutschen Literatur von Studienrat Dr. H. Röhl. (Bd. 14.) Geb. M. 3.60

Musikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. H. J. Moser. (Bd. 12.) Geb. M. 3.20

*__Kunstgeschichtliches Wörterbuch__ von Dr. H. Vollmer. (Bd. 16.)

Physikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. G. Berndt. Mit 81 Fig. (Bd. 5.) Geb. M. 3.60

Chemisches Wörterbuch von Prof. Dr. H. Remy. Mit 15 Abb. u. 5 Tabellen. (Bd. 10/11.) Geb. M. 8.60, in Halbleinen M. 10.60

*__Astronomisches Wörterbuch__ von Dr. J. Weber. (Bd. 13.)

*__Geologisch-mineralogisches Wörterbuch__ von Dr. C. W. Schmidt. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 6.)

Geographisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Kende. Allgem. Erdkunde. Mit 81 Abb. (Bd. 8.) Geb. M. 4.60

Zoologisches Wörterbuch von Direktor Dr. Th. Knottnerus-Meyer. (Bd. 2.) Geb. M. 4.—

Botanisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Gerke. Mit 103 Abb. (Bd. 1.) Geb. M. 4.—

Wörterbuch der Warenkunde von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.) Geb. M. 4.60

Handelswörterbuch von Handelsschuldirektor Dr. V. Sittel und Justizrat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammengestellt von V. Armhaus, vereid. Dolmetscher. (Bd. 9.) Geb. M. 4.60

*__Sportwörterbuch.__ Unter Mitwirkung zahlreicher Sportsleute herausgegeben von Dr. H. B. Müller, Vorsitzender des Leipziger Sportclubs.

* [in Vorbereitung bzw. unter der Presse 1925]

Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus

Von Prof. Dr. R. Hamann. Mit 362 Abb. u. 10 mehrfarb. Tafeln. Geh. M. 28.–, in Buckramleinen mit Golddruck M. 36.–, in Halbleder geb. M. 45.–

In dieser neuen Darstellung erscheint grundlegend für das Verständnis der Kunst des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des Naturgefühls, einer dem Malerischen fernstehenden, auf einer durch und durch menschlichen Teilnahme an der Natur beruhenden Versenkung in alles Lebendige um uns. So wird die deutsche Malerei von dem Entstehen des Naturgefühls im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert verfolgt, bis zuletzt die künstlerische Sprache als Ausdruck des Künstlers mehr und mehr eine Eigenbedeutung gewinnt und den der Natur abgesehenen Oberflächenreizen des Impressionismus die in Farbe und Form von der Natur unabhängigen Konstruktionen des Kubismus folgen.

Ludwig Richter und Goethe

Von Oberstudiendirektor Dr. Breucker. Mit zahlreichen Abbildungen. [Erscheint Weihnachten 1925.]

Das Buch – mit mehr als 50 Abbildungen ausgestattet – zeigt Ludwig Richter als Menschen und Künstler von einer neuen Seite: in seinem Verhältnis zur Persönlichkeit Goethes. Der Meister idyllischer Zeitenkunst steht vor uns als ein sehr eigenartiger und humorvoller Umdeuter eines dämonischen Dichters.

Die deutsche Lyrik seit Herder

Von Prof. Dr. C. Ermatinger. 2. Aufl. Band I: Von Herder bis Goethe
Band II: Die Romantik. Band III: Vom Realismus bis zur Gegenwart
Jeder Band geh. M. 7.–, geb. M. 9.–

„Ein tief empfindender, mit unbeirrbarem Feingefühl begnadeter, künstlerischer Geist hat hier eine verehrungswürdige Tat geleistet; es ist in unmittelbarer Gegenwart der Garten der deutschen Lyrik aus seinem ureigenen Wesen errichtet und zur Schau gestellt."
(Ostdeutsche Monatsh. f. Kunst u. Geistesleben.)

Teubners Handbuch d. Staats- u. Wirtschaftskunde

Abt. I: Staatskunde. (3 Bde.) Bd. I 3 Hefte, Bd. II 4 Hefte, Bd. III 1 Heft. Abt. II: Wirtschaftskunde. (2 Bde.) Bd. I 5 Hefte, Bd. II 6 Hefte
Jedes Heft auch einzeln käuflich. — Verzeichnis kostenlos v. Verlag, Leipzig, Poststr. 3, erhältlich.

Das Handbuch will das Bedürfnis befriedigen nach einer auch dem Laien zugänglichen Einführung in Werden, Wesen und heutige Gestaltung des Staates, wie die Daseinsbedingungen und Organisationsformen unseres Wirtschaftslebens.

Deutschland in den weltgeschichtlichen Wandlungen des letzten Jahrhunderts

V. Prof. Dr. F. Schnabel. M. 16 Bild. i. Kupfertiefdr. Geh. M. 7.–, geb. M. 9.–

Eine lebendig und fesselnd geschriebene Darstellung der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, in den Zusammenhang des weltgeschichtlichen Verlaufs gestellt, gesehen von einem Deutschen mit warmem Herzen für sein Volk, aber auch mit unbeirrbar klarem Auge für Schwächen und Fehler, mit sicherem Gefühl für das, was für immer vergangen, und das, was aus der Vergangenheit lebendig und wirksam geblieben ist und bleiben wird.

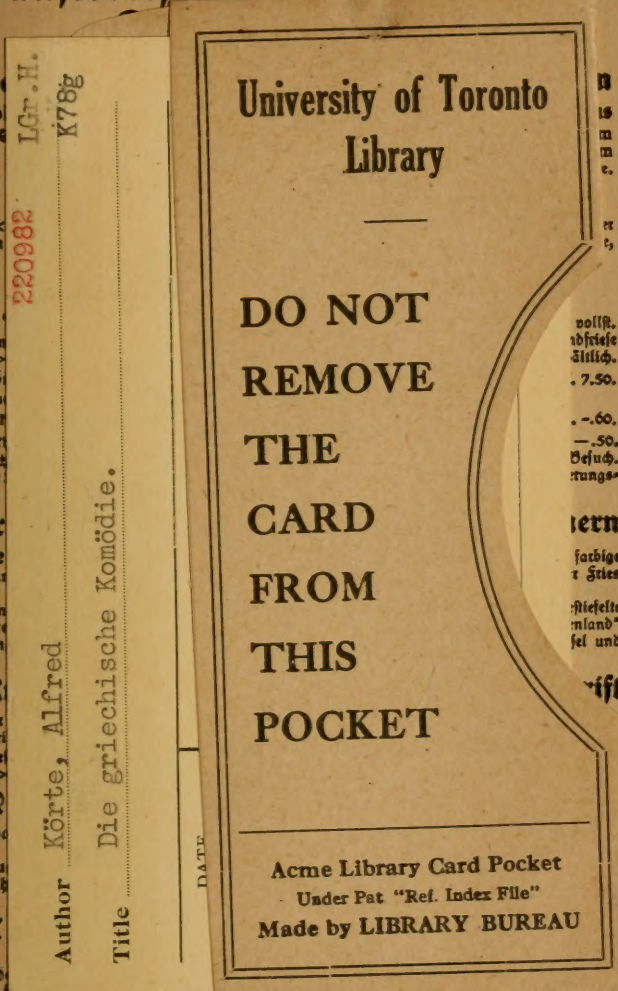
Die antike Kultur

in ihren Hauptzügen dargest. v. Oberst.-Dir. Prof. Dr. F. Poland, Dir. Dr. E. Reisinger u. Oberst.-Dir. Prof. Dr. R. Wagner. 2. Aufl. Mit 190 Abb. im Text, 6 ein- u. mehrfarb. Tafeln u. 2 Plänen. In Leinwand geb. M. 12.–

Das ... ein Gesamtbild der Antike als der sich in überreicher Entfaltung ausbreitenden Lebensgestaltung griechisch-römischen Geistes in Staat und Wirtschaft, in Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Religion, Leben und Treiben.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Künstlerischer Wandschmuck für



Ausführlicher Wandschmuck-Katalog mit etwa 200 Abb. für M. —.75 gegen 10 Pf Porto vom Verlag, Leipzig, Poststraße 3, erhältlich.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin